香港文化空間與文學

也斯

也斯：《香港文化空間與文學》

也斯，六零年代以來，一直在香港從事文學創作、評論、翻譯及教學的工作，創作有《梁秉鈞卷》、《剪紙》、《島和大陸》、《游離的詩》等十餘種，翻譯數種，編著的評論集有《書與城市》、《香港的流行文化》、《香港文化》、《六0年代剪貼冊》等。

作者從一九七五年中大校外課程教授《香港文學》課程，到一九九三年開始在港大比較文學系教授《後殖民論述與香港文化》，其間撰寫了無數闡釋與反省香港文化的文章，其中有些是學術論文，有些是報章的專題，有些是為同行所作的序跋，有些是即事的感應，有些是資料整理，有些是由作品論評引發的文化評論。在其中或可見到作者對香港各種文化的關懷，以及對種種粗暴抹煞文化的憂慮。此書選其中與香港文學有關部分輯成（有關其他藝術與文化現象的討論另輯成一書），從中可見作者如何整理歷史、推介新作，嘗試尋找更合理更包容的理論架構以討論香港作品，一方面又在劣勢中不斷希望設法開創更寬敞的文化空間。

背面式

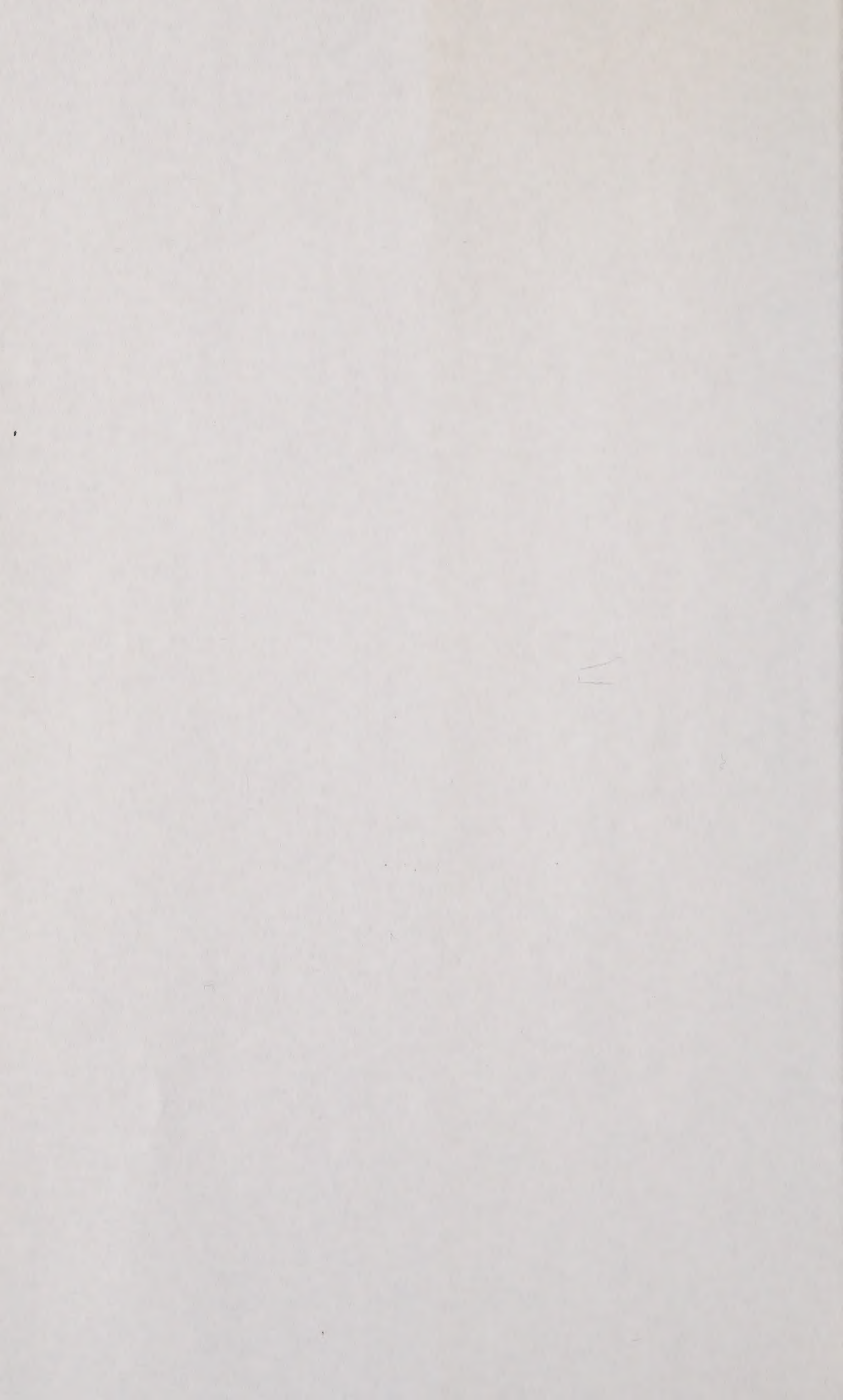
騎牛式



香港文化空間與文學

也 斯 著

青 文 書 屋



香港文化空間與文學

也　斯著

青　文　書　屋



香港文化空間與文學

編著者：也　斯
出版者：青文書屋
香港灣仔莊士敦道 214 號二樓 B 室
版　次：一九九六年一月初版

ISBN: 962-7258-51-2
Published & Printed in Hong Kong.

總 序

《文化視野叢書》

青文過去出版過文化與社會方面的書籍，由一九九六年開始推出的《文化視野》叢書，尤其希望能集中在反思文化、開拓視野方面做點工作。

我們這叢書包括兩個部份：創作和文化評論。我們立足香港，放眼世界。在創作方面，我們支持本地的創作，出版不拘一格的好書，歡迎過去還未能有機會出版的優秀作者和作品。我們也出版遊記和評論，但希望能有文化的視野、比較的角度，而不純粹是娛樂性的記遊、文字與技巧的賞析。

香港文化的豐富性和多元性，有賴更多人創作與開拓。過去的發展，遇過不少阻滯；傳媒不負責任與暴戾的言詞之間，尤需更多人辨析思潮、提出新見。這是一套文化藝術的叢書，但我們不限於文藝的創作與欣賞，更鼓勵把文化連起社會、政治、哲學、歷史、心理、性別等各個範圍的思考。

希望得到更多不同的朋友的支持，一起擴展我們的視野、豐富我們的文化。

青文編輯部

目錄：

一、詩

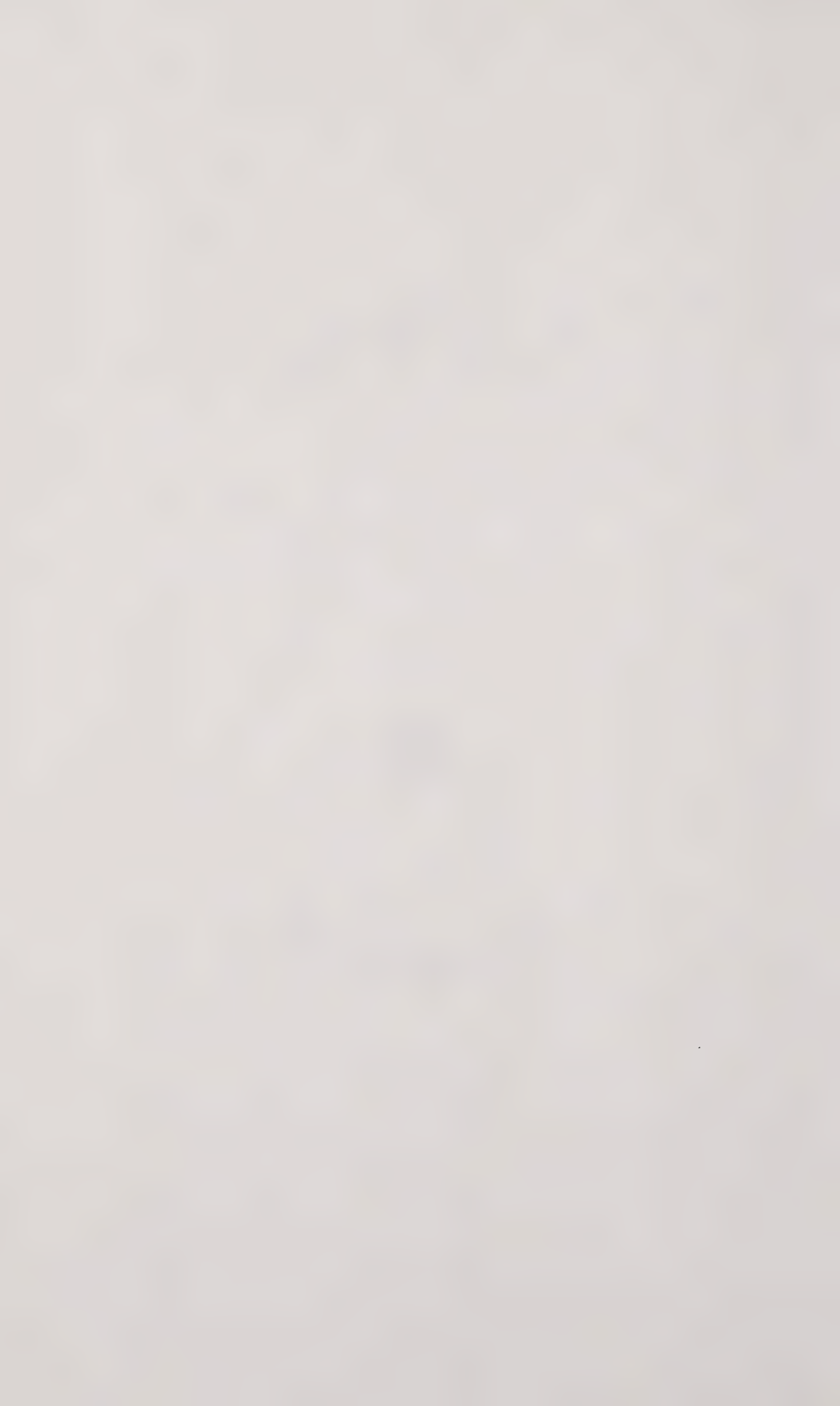
二、散文

三、小說

四、文化空間



一、詩



從緬懷的聲音裏
逐漸響現了現代的聲音
——試談馬朗早期詩作



我是六〇年代初期"發現"馬朗(馬博良)的詩作的，"發現"這個字眼也許用得奇怪，但當時沒有人整理香港的文學，中學讀的課本裏也找不到任何與現實時空有關連的文學作品，所以前代的香港作者反而變成陌生的名字了。我最初從臺灣出版的《六十年代詩選》裏看到馬朗的詩作和介紹，後來買到舊的《文藝新潮》和翻閱別的舊雜誌，看到馬朗的創作和翻譯，才逐漸認識這位前輩作者五〇年代所做的事。當時我印象裏最深刻的，是馬朗這一代的作者，如何寫香港的經驗。比如馬朗也寫北角：

最後一列的電車落寞地駛過後
遠遠交叉路口的小紅燈熄了
但是一絮一絮濡濕了的凝固的霓虹
沾染了眼和眼之間曚曨的視覺

於是陷入一種紫水晶裏的沉醉
彷彿滿街飄盪着薄荷酒的溪流

> 而春野上一群小銀駒似地
> 散開了，零落急遽的舞孃們的纖足
> 登登聲踏破了那邊捲舌的夜歌
> ………………

北角對我來說不完全是這樣的，但我高興看到有人寫我長大的地方，使我開始想到怎樣看自己在這地方的體驗。我小學三年級從黃竹坑鄉下搬到北角，在這兒上學，在這兒的街道閑蕩遊戲，它也就成為我最熟悉的一區。家裏搬了六七次，都是在北角，搬遠一點，去到筲箕灣或灣仔，最後又回到附近。每次搬運公司的人綁起大櫃，把雜物放進竹籮，我們在梯間跑上跑下，追隨着遷往新的地點。大家庭的成員不斷變化，一切都亂紛紛，長輩們當是暫時的過渡，但在不斷的搬遷中，生活繼續下來，新的嬰兒誕生，學步走到這永恆的北角的馬路上了。電車叮叮駛過，你走在路上可以嗅到臭豆腐的香味、上海館子下午煎窩貼的味道、煙草舖的味道，你張望照相舖的彩色結婚照片，或者電影院的劇照。小學在北角道上，電車駛進去，轉進春秧街熱鬧的街市，在擠迫的檔攤間駛過，停在糖水道總站，大牌檔和公廁旁邊。對面是斜上去的名園西街，那裏遭過水災和山泥傾瀉，旁邊的窄巷是名園東街，有賣熱帶魚和紅蟲的攤子，沿石級上去是賽西湖，小學一位同學去那兒游泳溺死，第一次帶給我死亡的感覺。這之前幾天我們還在麗池對面山邊的空地踢小型足球，球場對面是殯儀館，有鮮花零落在路旁……那時世界是狹小的，世界就是北角：生和死、求知和遊戲，都是在這裏。

中學以後開始到圖書館借書看，想知道外面的世界是怎樣的，其他人是怎樣生活的，大概也想由書本知道我自己小小的世界欠了甚麼，知道怎樣才可以改變自己的生活。舊俄小說和英美小說，都可以帶我去得很遠。也看新的書刊，例如《中國學生周報》，喜歡電影版、藝叢和讀書研究，因為它們帶給我一個新的、可以補充每日的北角現實的世界，提供了不同的了

解這現實的方法，但當時總是不喜歡它的文藝版，覺得太狹窄太傷感了。因為不滿足，就找其他文藝刊物來看，逐漸就看起新出版的《好望角》(崑南的小說、戴天的詩、李英豪的評論……)和《華僑文藝》(楚戈的詩畫、商禽和管管的作品……)等來。在英皇道北大菜館附近，美都餐室前面，有一個較大的報攤，人家沒有的發行較偏的文藝雜誌它都有，我常常走過那兒，看新的刊物出版了沒有，一期一期的等着它們出版，直至久久沒有消息，於是就知道又一份文藝刊物停辦了。

大概是六三年吧，有一天晚上，我在這附近閑逛，在擺着大光燈的棋檔旁邊，見有人擺賣舊書。在一堆堆《西點》、《藍皮書》和星相測字的舊書之間，發現了一疊名叫《文藝新潮》的舊雜誌，每本只賣兩角，我連忙買下了。在這以前，我一直沒看過這份五〇年代出版的文學刊物，現在有機會讀到，對它的眼光和魄力十分佩服。它不但率先譯介了外國現代主義文藝作品，例如存在主義小說和歐美的現代詩，難得是還譯介了不少現在仍少中譯的亞非拉的好作品；它的創作也十分紮實，如劉以鬯、李維陵、齊桓、盧因等的小說，馬朗、貝娜苔(楊際光)、林以亮、葉維廉、崑南、無邪、木石、杜紅等的詩作，還有不少新人作品。這份難得的刊物，後來我還在九龍廟街的舊書店買到幾套，分贈朋友，不過這些年來，因借出而遺失，已經不齊全了。我後來陸續還買到或看到香港早期其他文藝刊物，如《海光文藝》、《人人文學》等，在它們之後，這麼多年下來，不同的刊物仍然一直斷續地此起彼伏地出版，這一類刊物，以及報刊上的文藝園地(如《時報·淺水灣》、快報的副刊等)，給了我學校教育所無的另一方面的教育，我對它們是非常感激的。我後來七五年主持中大校外課程部的"三十年來香港文學"課程和稍後參加港大的"三十年來香港文學"的講座，再把《文藝新潮》和其他刊物上一些好作品影印傳閱，目的不在懷舊，而是想回頭尋根覓源，覺得過去的好作品，目前仍有值得借鏡的地方。我初讀《文藝新潮》的興奮，是知道即使在香港，仍有人可以辦出這麼開濶的文藝雜誌，即使以香港現實為背景，仍有人寫出新銳的作品來。詩如崑南的〈賣夢的人〉、

〈悲愴交響樂〉、葉維廉的〈我們只期待月落的時分〉；小說如馬朗的〈太陽下的街〉、李維陵（衞林）的〈標題〉，都是由香港當時特殊的時空激發出來，在題材或表現方法上有所突破的作品，教當時在摸索中的我看了，知道不一定要是艾略特（T. S. Eliot）的城市或佛洛斯特（R. Frost）的果園、不一定是徐志摩的康橋或朱自清的秦淮河才是文學，我們生活其中的小小的北角也可以是文學作品的題材。



現在看來，馬朗和《文藝新潮》的意義當不只此。重提這些作品，並不是只為了鼓吹香港一地的地方性文學；正好相反，正是在香港通過上一輩的作者如劉以鬯和馬朗等，我們進一步接觸到五四新文學的傳統，接觸到外國現代文藝的衝擊，這兩方面的影響豐富了他們的創作，又再啟發了我們。回顧他們這一代如何延續發展五四的傳統，吸收外國現代文藝加以轉化，對我們是有意義的。

馬朗生長於華僑家庭，抗戰末期回到中國大陸，十多歲開始就發表詩和小說，主編文藝報刊。他向來仰慕新詩的前輩詩人，戴望舒、陳夢家、何其芳、卞之琳、艾青等都曾給他很大的影響。新月社的詩人邵洵美和現代派的路易士（紀弦）後來更成為他的忘年交。這種影響留在他的詩裏，使他成為三、四〇年代詩風的一個延續。即使在他五一年來港以後，詩風逐漸改變，我們仍往往聽到那抒情的迴響，彷佛是對過去的文風的懷念。

抒情詩是中國文學的主要傳統，五四詩人如戴望舒，早期作品裏都有濃厚舊詩詞的影響，借過去的詞藻吟詠難以排遣的愁苦，然後逐漸化為注重口語音節、輕清婉轉的抒情詩，例如〈雨巷〉和〈我底記憶〉。馬朗很欣賞戴望舒的〈雨巷〉，即使在去美後寫的〈六月廿一日日落區〉的結尾，仍有一個窈窕的影子，撐一把傘，一枝丁香地，默默走到長堤上。馬朗早期的抒情

詩，有不少與戴望舒、陳夢家、何其芳、辛笛諸人同調的句子，又再因為不同的現實，不同的表達需要，而逐漸作出變奏。比如他五六年寫的一首〈逝〉開始兩行：

經過夜而黎明不來了
沉入夢裏而不再醒了

我們試拿這來與戴望舒〈小病〉中同樣用表示動作事物過去的助語詞"了"結尾的兩行相比：

病人吃的萊菔的葉子也許被蟲蛀了，
雨後的韮菜也許已有甜味的嫩芽了。

戴望舒的優點是意象的清新自然，這兩行處在全詩中段，是病中對家鄉小園的神往，病人對生命的懷念，所以對意象細意凝神，這兩行詩與全詩首尾的連接是意象的連接。它的語氣是一種舒緩的語氣，病中閑靜的想念。馬朗兩行的語氣是急促的，那種倏息消逝的感覺，正好應合〈逝〉的主題。兩句中間的"而"好像是一下挫停又是相連，這一頓一連的節奏，正是全詩的節奏。全詩分五段，每段兩行，第一與第三段隔段同以"了"結尾，互相呼應，第四五段則各像是一跨行長句：

也許有點風
但是聽不見吹過誰家的屋脊上了

彷彿還有一些哭聲
可是就這樣仇恨中止愛也停息了

每兩行內的一動一靜，一緩一急，互相對襯，在句法上也呼應了一頓一連的節奏。四、五兩段好像是第一、三段的延長，又有了變化，避免單調，作為更周全的收結。就全詩來看，前面引的首兩行，與全詩的連接是節奏的連接。馬朗把語氣用到全詩的結構上去。

戴望舒的詩比較齊整，多半每節行數相等，馬朗已經不同了。戴望舒的〈林下的小語〉每節五行，馬朗的〈林下小語〉就參差了。這些變化和參差，是為了逐漸更有效地地表達現代人的錯綜感受。在戴望舒之後，如卞之琳的〈距離的組織〉和〈尺八〉等，便是用比較跳躍的手法，連接了不同的時間和空間，做成一念萬年的效果。馬朗在〈戰爭末期即感〉和〈相見日〉等詩，基本上亦是繼承這類技巧，把不同的時空，壓縮在一起，包容了更大的張力，豐富了觀物的角度。

三、四○年代有不少新詩，成功地素描了中國的土地和人民，艾青較好的作品，例如〈大堰河——我的保母〉、〈雪落在中國的土地上〉、〈北方〉、〈曠野〉等，都是如此。曾經以〈雪落在中國的原野上〉作為一篇小說的題目，彷彿向艾青致意的馬朗，在〈國殤祭〉和〈焚琴的浪子〉這些詩裏，個人抒情喟嘆的調子裏混和着艾青式的直接和鏗鏘。又如〈五○年車過湖南〉，寫景方面承接艾青"雪落在中國的土地上，寒冷在封鎖着中國呀……"那種悲天憫人的心懷：

無聲的正午
襤褸的帆船停滞在河裏
飄着山花香的風
吹過層層列列　青青的水田

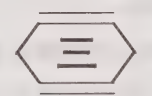
在斑剝　空闇的茅舍裏
門昨天燒了
沒有褲子的佃農木然看列車經過

橫江白鷺
悄然飛過亂崗

烽煙後的春寒
隨微雨漸漸散開……

天的淚滴
不斷落在鄉野的泥畦上

這首詩開頭四段都在寫景，是從車中看出外面的景色，從大自然收窄到人身上再推展到自然，主觀的形容詞貫穿其間，逐漸加強感染我們，一種殘破不安的感覺像春寒那樣逐漸滲開。到了末段，主觀的移情作用發揮到了極致，直接把微雨稱為"天的淚滴"，詩人自己的悲憫和外界的雨景融合了，說是天有所不忍，灑淚在泥畦上。像三、四〇年代的一些好詩，或者如舊詩中詠懷民生的作品，這詩的優點是着眼於土地上平凡的老百姓，作者把憂心溶入寫景中。詩不用空泛的議論，詩人的關懷不在口頭輕易的說話，他沒說："我關心人民"；而是在細密的觀察中滲出敏銳的感觸。雨亦不是一個偶然借來的意象，如果我們翻看馬朗早期的詩，我們會發覺雨是他愛用的一個意象，在他的作品中自有呼應，〈雨景〉末段其實已經把雨和淚溶合在一起，亦從個人的感受推向許多人的感受。詩人愛用的意象在不同詩作中，往往有參差的關連，但也會隨作者個人的發展而變化，例如後來在美國寫的一首詩中，在異鄉，雨連結陌生的外界，變成"萬千瞄準的/蒼白的槍彈"，成為現代世界敵意的形象了。



馬朗從早期的抒情詩，到去美後《美洲三十絃》中錯綜複雜的詩作，其間有一個發展的過程；促進這發展的，是他對歐美現代詩的吸收。把他在《文藝新潮》時期的創作和譯介參照比較，可以看見他怎樣自覺地開拓文學的視野。

中國詩人從新文學運動開始，已經留意到西方現代詩的成績，三十年代一些詩人參考這種種表現手法，進一步各自作不同變化，用來更有效地抒寫內心和外在世界。為了避免傷感的

濫調，他們錘鍊文字，塑造意象，挖掘意識世界，更全面地囊括個人感受。比如前面提到卞之琳的〈距離的組織〉，可能如作者所說是想採取近似中國一折舊戲的結構方式；但在省略連接而組織時空方面，無疑受到歐美現代詩的影響，現代詩如艾略特（T.S.Eliot）的〈荒原〉（The Waste Land），把倫敦的猥瑣現實生活的片段與神話和文學典故壓縮並置，豐富了要表達的層次，疊積多面的意義。艾略特的世界觀未必為中國詩人首肯，但這種表現手法卻肯定引起過共鳴，馬朗的〈戰爭末期即感〉也是一種距離的組織：

> 朋友不在家
> 棕色樹皮上冒出白菌
> 新聞報紙有夢一樣的囈語
> 躲在茫茫煙霧後
> 人睜着暗殺的凶光
> 今天是甚麼怪誕的節日
> （忘了忘了）
> 金錢在這城市上空叮叮噹噹作響
> 還有誰在哭嗎
> 遠遠的地層下陰兵躍躍欲動
> 舞台上的戲子全是蠢材
> 第二個星球的怪物
> 恥笑偉大的地球被烽煙燒焦了
> 一切射殺射殺一切
> 明天我尚能在此散步否
> 要被黃沙蓋罩的天也不知道

這詩第一行與第二行並沒有必然的連繫。第一行可以是敍述簡單的事實，可以是內心的獨白，然後第二至四行突然就插入外界暴亂難解的事件，第六七行再是自問自答，跟着再插入外界的異象。整首詩彷彿有兩個聲音，一個是沉思反省的聲音，一個是敍述事件的聲音；前一個聲音在嘗試了解一切，是

肯定日常生活的秩序的，所以說是探訪朋友，想知道這是甚麼節日，要知道誰在哭，關心自己明日能否在這裏散步；後一個聲音則是敍說外界秩序的破壞，以及由破壞引起的種種異象。幻覺世界混淆了真實秩序，紛亂的世界不斷打斷沉思反省的聲音，甚至在最末一行對那要求秩序的問話給與一個疑慮的回答。除了語調，詩中的觀點也不斷變異，一時仰視上空，一時揣測埋葬了死者的地底，一時像是看戲，這種觀看角度的輾轉變化和疑慮不定，甚至發展到從另一個星球的角度反過來觀看地球的烽煙，或者從天上俯視下來，以見人類世界的脆弱渺小。我們可以說這詩有點蒙太奇的手法，或者像立體派的繪畫那樣把許多個觀點壓縮在同一平面上。但當然，談詩不是要孤立某一技巧來說，不是說這詩某句有電影的技巧、有畫的技巧便好，也不是說這詩好像沒有技巧，便好；而是要看這詩為甚麼用某一種方法，達到甚麼效果。〈戰爭末期即感〉的距離的組織，把現實和幻覺、秩序和破壞，甚至個人置身其中的主觀觀點和隔開一段距離的冷漠觀點交織在一起，是做到比較活靈活現地寫出戰時的疑懼不安，甚至對人類的毀滅性提出一種警告。

〈戰爭末期即感〉省略了許多連接和解說，類似的手法用於抒情詩，如〈相見日〉等作品裏，明快的時空交接顯得新鮮靈活，減少了鬆散和傷感。有人說"抒情詩"和"現代性"好像是對立的兩件事，但回顧馬朗的詩作，我們正好看到現代詩的影響，是幫助他由早期抒情詩發展到後來風格的一種要素，是延續也是更新三、四〇年代新詩的方法。〈車中懷遠人〉也許與何其芳有銜接的地方，尤其是結尾：

> 向你探詢嗎？永遠地
> ——是的，我哭了，因為今夜這樣美麗

末行的引詩也見於何其芳〈圓月夜〉第二段。我門不妨從這影響開始，進一步看兩位詩人的同異。近年港台談詩的文字，有時會對其間十多年文學發展的影響略而不提，或者混淆了先後的影響，有時是以新詩人的一點成就否定上一輩詩人，有時

以過去已有的嘗試來抹煞新詩人的發展，又或者把影響視為普遍風格，而忽略了前輩和後輩個別作者的發展和特色，這些看法似乎都不顧文學發展的過程，對影響和被影響的作品也沒有提供更深入的了解。即以何其芳為例，他一部《預言》，影響了不少作者，但不同的作者會因不同的氣質，不同的遭遇，而發展不同的部分。五〇年代寫詩的人裏面，瘂弦喜歡的可能是〈秋天〉的結構、〈于猶烈先生〉的人物素描、〈送葬〉的異國情調，所以在《苦苓林的一夜》這集子裏，以他自己溫和幽默的語氣加以發展；力匡喜歡的可能是〈腳步〉那種回憶的氣氛、〈雨天〉溫柔的調子，〈羅衫〉那種親密的語氣，以及卷一大部分整齊的段落，所以《高原的牧鈴》、《燕語》的情詩，都有《預言》卷一的溫馨的迴響；而馬朗的寫情，較近於如〈歲暮懷人〉那種不太黏着的抒懷，文字的流麗有時又近於〈月下〉或〈休洗紅〉。這幾位詩人都各有不同的發展，而何其芳自己，跟隨〈雲〉的結論，後來就嘗試以更樸素的語言，寫他的政治理想。回顧各人所受的影響、所喜歡而發展的部分，再比較他們相似和相異的做法，一定可以對這四位詩人的風格，有進一步的了解。

瘂弦和馬朗，由於各自感到的需要，詩風逐漸發生更激越的變化，後來更往內心深挖，成為典型現代詩的例子。馬朗〈車中懷遠人〉末行，也可視為對前輩詩人的致意。好像不但是懷念遠人，也是對一個逐漸逝去的平靜的抒情詩的時代的緬懷與留戀。在這詩中，隱約我們可以感到那種微微的變化，即使在形式上，比如標點符號的用法，如第一行"電車：凄迷地搖落"中首二字"電車"後用冒號，是省略的詩法，免去了解釋。這些在當時新詩比較不常用的手法，減低了讀者閱讀時的熟悉度。站台"如人生的驛站"是一個熟悉的比喻，但跟着"用肘子推開夜間的水"，再接上"在思戀的海裏"，又離開了一般連接的習慣。把"車中懷遠人"跳躍的意象發展與〈圓月夜〉連綿的意象發展相比，更可以見出馬朗抒情詩的來處和去向。"——是的，我哭了，因為今夜這樣美麗"在何其芳〈圓月夜〉裏是第二段當中的一行，全段整齊對稱：此行用作女子的答話，有一個實在的意義。用在〈車中懷遠人〉結尾，作為一種語氣和情調，

比它字面的意思更重要。而當然，它收結了惹人注目的那行：

> 向你探詢嗎？永遠地

這行充分表現了詩人的靈活和機智。習慣的說法可能是"永遠地向你探詢嗎？"但現在這樣倒裝，用一個問號隔開，一方面可以仍有這個意思，一方面又好像已經是一個肯定的答案："是的，永遠地……"一方面是婉轉，一方面又是懸宕，讀者讀到這行末尾，亦會想到這句話未完未了，跨行連下去，直至讀到下一行，才知這已是答案了。這種文字的不確定性、文字的機智、引領讀者去注意文字本身的做法，其實已經是現代詩的一個特色了。比如康明斯(E. E. Cummings)一首詩的開頭：

> pity this busy monster, manunkind,
> not.

康明斯不用慣用的無力的字眼，另外塑造新字來加強"人之不仁"的描寫，使我們去注意原來英文"人類"那字眼，竟可以是如此自我諷刺的一個字。這種矛盾和兩面性，也見於句法和分行。若果我們就停在首行結尾，會得到與原意相反的意思；直至來到第二行，整個推翻了第一行的意思，然後才是句號，結束整句話。而第一行末那一個停頓，本身就好像一個猶豫，一個道德的考慮，不完全是一口咬定的。我們試把這句話排列一行，或寫成更散文化的句子，一定失去了現在的效果。當然這裏並無意強調文字一定要這樣刻意安排，或鼓勵文字遊戲；只是想說明，在表面看來比較傳統的抒情詩〈車中懷遠人〉底下，已經隱約開始浮現現代詩的質素：例如結構的不勻稱、意象的跳躍、對文字本身的注意、發揮句法上的不穩定性或多義性等，這都是現代文藝的一些特色。從新詩到現代詩的過渡，一向少人提及，我們不正是可以以五○年代香港的馬朗詩作的發展為例，看到這些連繫嗎？

馬朗來港後，五○年代中創辦《文藝新潮》，更與香港幾位作者全面大量譯介外國現代文字，我們今日重讀當日以發刊詞形式發表的散文詩"人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！"，

可見他當時的抱負。繼承了三、四〇年代對外國現代文藝的興趣，更把眼光擴展到英美以外的作品去。五〇和六〇年代，香港逐漸發展為一個現代都市，來到香港生活下來的人們一面回顧，一面感受到外面世界帶來的新影響，社會和經濟的轉變，使人的生活、人與人的關係逐漸改變，過去一些簡單的文學技巧，也許已不足以全面表達人的希望和憤懣、抑鬱或快樂、心理的錯綜，還有現實的平滯與動盪。也許正是這種原因，馬朗這一代的作者，在想了解心裏的複雜矛盾，想不那麼平面化地描寫人的時候，向現代文藝中找尋答案。以詩方面來說，馬朗在《文藝新潮》上翻譯英美現代詩人如艾略特、奧登(W. H. Auden)、康明斯、史班德(S. Spender)、龐德(E. Pound)、H. D(H. Doolittle)、湯馬斯(Dylan Thomas)，法國詩人如普雷維爾(J. Prévert)、夏考白(M. Jacob)、狄斯諾(R. Desons)、許拜哲維爾(J. Supervielle)、舍爾(R. Char)、布列東(André Breton)，西班牙詩人如洛迦(F. G. Lorca)，墨西哥詩人如柏斯(O. Paz)等。他的詩作也漸趨複雜，他的〈夜〉和〈山雨〉，或許是受到狄倫·湯馬斯和安德列、布列東等人的啟發吧，進一步挖入意識森然的世界，主觀的幻象溶化了現實的輪廓。他也替臺灣的《現代詩》譯詩，這些在港臺發表的譯詩的新鮮意象影響了不少詩人。我們只要把當時臺灣詩人的一些作品，和《文藝新潮》上譯詩的句子對照，就可以見到影響的實在痕迹了。

《文藝新潮》當時在香港並不是孤立的。劉以鬯五七年從南洋回港，入時報工作，他六〇至六一年編的《淺水灣》副刊，同樣是容納現代文藝的主要園地，除了刊登現代詩和小說，還譯介了不少現代文藝，尤其是討論現代小說的理論文章。

這一輩的作者，不但在香港掀起現代主義的巨波，也把浪潮帶到臺灣，與臺灣原來發展中的文藝溶匯起來。接着《文藝新潮》之後，臺灣的《筆匯》創辦了，第一卷繼續《文藝新潮》以現代繪畫為封面的設計，內容上也繼承了對現代文藝的討論，也轉載《文藝新潮》的作品(如羅謬譯的〈德秀斯〉)；《淺水灣》上一些譯介現代文學的論文，多年後也由臺灣作者剪輯結集出版，名為《現代小說論》(十月叢書，一九六八年)。港臺兩方面

都同時感到那種需要，迎接了現代主義的新潮，又隨環境風氣，以及作者不同的才華見識，產生了種種良莠不齊的作品。香港五〇年代推動文藝新潮的作者，日後各自發展，都寫出更成熟的小說和詩來。劉以鬯繼續在香港編輯和創作，其後在星晚的連載中寫出《酒徒》，堅持個人文學理想，溶匯現代小說技巧，對香港現實作出沉痛批評。馬朗去美，輾轉變化，在錯亂的時空中屢欲調和感觸與外象，寫成《美洲三十絃》諸作。



今天回顧馬朗的舊作，我彷彿又回到多年前那個晚上，在街頭剛買到一疊《文藝新潮》舊書，高興地走回家去，一邊忍不住翻閱起裏面的創作和翻譯來。十多年過去了。好像兜了一個圈，又回到原來的地方。但又已經不是原來的地方了。許多事情轉變了，北角的街頭何嘗不也一直在改變呢。我從一處搬到一處，但踢球的空地已建成大廈，舊的樓宇拆去。重遊賽西湖，發覺湖已填平，建起高高的大廈，走下來，竟然處處都是鎖起的鐵欄，找不到出路。英皇道繁華而擠迫，失卻往日的美麗，代之以一種殘破的感覺，路上開始有了輕浮暴戾的風氣，五〇年代寧靜的空氣只留在七姊妹道、堡壘街等少數街道上，不曉得會不會逐漸消失。我又暫時離開了北角，聽說它更擠更亂，交通更沒有秩序了。每次想起，除了懷念，還有更多憂慮。北角就像整個香港，有好有醜，有樸實亦有輕浮，有堅厚亦有脆薄，我一遍又一遍在它的路上閑蕩，有種種不同的感想。今天晚上，會不會有另一個中學生，又再走過北大菜館附近的報攤(溫莎已拆去，附近又新開了別的餐室)，看着種種或好或壞的報刊，或者走過附近的舊書攤，想從那裏翻出一點甚麼來？他會不會在一份舊刊物裏，看到一個叫做馬朗的名字，或者在一篇文字裏，讀到有人引用那首寫北角的詩：

永遠是一切年輕時的夢重歸的角落
也永遠是追星逐月的春夜
所以疲倦卻又往復留連
已經是萬籟俱寂了
營營地是誰在說着連綿的話呀

他也許喜歡這首詩，但以後，當他嘗試寫出自己的北角經驗，也許就不會用"春野上一群小銀駒似地散開了"這樣的句子了，因為這是在他的經驗面以外的。不過，在往後的日子裏，如果他能往回想，他就會逐漸明白：對馬朗那一輩作者來說，過去中國大陸春野上的經驗，與香港現實的經驗是互相重叠的；從緬懷抒情的聲音裏，逐漸響現了現代都市的聲音，正是他們那一輩作品裏的一種特色。他們那一代，作為編者與作者，開濶了我們的眼界，從北角開始，讓我們看到西方的新思潮，回顧中國的好作品。北角，或者香港，實在不是一個孤立的地方，在時間上，在空間上，是與其他地方互相連結的。

馬朗若再走過香港的街頭，不知有甚麼感想呢？這麼多年來，相信他也一直在轉變吧。《文藝新潮》停刊後，他似乎就從文壇消失了，沒多久就去了美國。我讀了他的詩，不知道他是怎樣的一個人，後來也曾先後向在那刊物上寫過稿的崑南、盧因、木石諸位打聽，不過印象始終是模糊的。七五年劉以鬯先生把馬朗在美國寫的一組詩交給我，我才知道他仍有寫詩。七六年讀到新出版的《美洲三十絃》，好像對他多年來的生活和轉變，又知道多一點了。我來美後始終沒有遇上馬朗，但細讀他的詩，又好像對他的發展、他的矛盾或起伏，認識深一點。我現在又提筆來寫馬朗的詩，我也感到，向新一代的讀者，介紹上一輩的詩人，我與兩方面都會有距離。提筆寫我們喜歡的詩人，往往像一趟徒勞的追尋，未必可以完整說出全貌。不過即管如此，追尋也不盡是虛幻，因為在追尋的過程，也多少縮短了那距離，走近多一點。兜了一個圈，我現在來重讀這些詩，覺得更有新的意思。

因為歷史也兜了一個圈呢。現代主義的浪潮，這三十年

來，在中國大陸上經歷了徹底的否定，現在又重新再開始討論和譯介；在香港和臺灣，經過了全面的接受，又再開始遭遇懷疑和批評。在不同的地方，仍會同時既有盲目否定又有盲目移植的情況，但也有人逐漸開始理智反省。當現代主義的種種問題再引起討論，我們會覺得，歷史好像繞回原來的地方了。但我們當然不希望歷史只是兜圈而已，如果又再偏激否定，又再浪費人力，那就沒有意思了，只希望能從回顧反省到一點甚麼。現代主義文藝有它的長處，亦有它的局限，實在需要更多討論，更多細分比較，才可以辨別清楚，不能一概而論。香港五〇年代《文藝新潮》上的小説家和詩人，都不僅是現代主義者而已，比如李維陵早就撰文檢討過現代主義文藝的問題，這群上一輩的作者，他們都有所繼承，後來亦有更大的發展。今日在大家重談現代主義的時候，回看當年的作品，比如馬朗的詩，自有它的意義，因為這讓我們把現代主義放回歷史發展的角度去，見出它的延續性，見到它的需要。馬朗在《焚琴的浪子》的後記裏交代了詩作外在的背景；把這些詩作依寫作先後排列結集，其間的發展就可以看得更清楚了。而一些詩，比如〈第三個島嶼〉，有了這外在背景的認識，看來更叫我們清楚那是實有所指的個人神話。詩並不僅是文字，也並不僅是歷史材料，在我們虛心追尋的過程中，會見到歷史與形式、傳統與創新、作者與讀者等等多種互相衝突又互相牽連而產生的複雜層面。只有認識這複雜性，才可以避免片面地看文學作品，片面地看這個世界。〈焚琴的浪子〉是一首屢次被片面解釋了的詩：

燒盡絃琴
古國的水邊不再低泣
去了，去了
青銅的額和素白的手
那金屬性清朗的聲音
驕矜如魔鏡似的臉
在淒清的山緣回首
最後看一次藏着美麗舊影的聖城

為千萬粗陋而壯大的手所指引
從今他們不用自己的目光
看透世界燦爛的全體
甚麼舊夢甚麼理想樹上的花
都變成水流過臉上一去不返
春天在山邊在夢裏再來
他們眼睫下有許多太陽，許多月亮
可是他們不笑了，枝葉上的蓓蕾也都暗藏了
因為他們已血淋淋地褪皮換骨
一群赤裸裸的原人
聽晝夜喧嘩如瀑布
永遠呼號着
穿過腥風
亂草似橫疊屍骸和交叉着烙痕的曠野
他們決然走過
以堅毅的眼、無視自己

今日的浪子出發了
去火災裏建造他們的城……

一個"就作品論作品"的新批評派的批評家若果孤立作品只談文字如何，就顯然沒法全面地討論這首詩；另一方面，一種只談全文大意的概念化的批評，也會把它簡化為片面的意見，而沒法解釋這詩的魅力所在。這詩的存在，正是對這兩種粗略態度的挑戰。一方面來說，我們正是無法孤立這詩來看，而略去整個歷史時空、詩人個人的發展和感受、他的意圖、他的聲音、他針對的讀者；但另一方面，亦不能只空論外緣關係，要同時貼入文字細節，才可以把這些具體看清楚。我們知道詩後的年份是一九四九年，加上作者在詩前的前記和詩集的後記所說的，我們對這詩寫作和發表的背景很清楚了，那麼詩人在這歷史時空下所說的是甚麼呢？我們看這詩，最先聽到的是一種抒情的聲音，寫的是某些用以抒懷的物質(琴)、某些表達感情

的方法(古國的水邊低泣)，但詩人告訴我們它們不再存在了。他用的是抒情的語氣，例如構成和諧氣氛疊句(去了，去了)。在這後面，逐漸出現了三行比較堅硬整齊的人物描寫，那些形容詞一面帶給人一種硬朗、美好、迷人的感覺，另一面又帶給人機械、劃一、魔性的感覺，這幾行提供了一種迷惑而不肯定的看法。跟着的兩行又是比較抒情的回顧，然後又是比較粗硬直接的向前看的句子，句中的形容詞仍然帶着那種矛盾："粗陋"好像是不足，"壯大"卻又是讚美了。這詩一方面帶着作者愛用的抒情的疊句，例如"甚麼夢甚麼理想樹上的花"、"有許多太陽，許多月亮"，可是到了第一段末尾的八行，詩行變得直接敍述，文字中也完全脱去了傳統的柔和的抒情的詩意。在用字上，"血淋淋地"是可怕的，但"決然"和"堅毅"又是一種肯定。這種矛盾多面的看法，也見於詩人最後兩句結語，一方面是"火災"，會是對固有的秩序和事物推毀，一方面是"建造他們的城"，是期望有新的建立。詩人的語氣是充滿矛盾的，但這矛盾並不僅是一種修辭方法，而是因為他確處於一個充滿矛盾的歷史時空之下，一方面對狂熱的行動有所希望，一方面對行動的結果有所猶豫。種種前瞻後顧，同時表現在詩的用字和語法的層次上，使這詩無法被簡化為一個片面的意見。馬朗個人一向特有的一種浪漫與約束混合的語調，也是他觀看事物的態度，見於其他詩作，也見於這首詩。我們可以注意到，詩人在詩前引用《詩篇》的句子，詩人把這群投身行動的人稱為"浪子"，但如果我們仔細想想，就會發覺如果只有這種比較抒情、比較浪漫的看法，不足以囊括整首詩的深度。這首詩的好處，正是在幾個層面的複雜有機性的結合。若果只有詩中間現的抒情性的句子，就沒法完全表達那參差的感受了。詩中對狂熱的行動者美稱為"浪子"之餘，也把他們的行動喻為"焚琴"的行動；詩中的走出個人舊夢有某種堅毅，但為"血淋淋地褪皮換骨"達至的理想亦是令人悚然的。或許這詩寫作的歷史時空正是宣示了要寫簡單的抒情詩如何逐漸變得困難。這詩的矛盾性和濃縮性、多層面的複雜結構，也是馬朗以後陸續發展的現代詩的風格。現代主義文藝技巧的運用有它的背景和需要，我

們現在回顧，不妨從新詩的發展過程來看。看個別詩人的變通，比較公平地重新肯定它的貢獻。現代主義文藝——尤其是文藝批評——的一個缺點是把作品孤立來看；這裏嘗試把作品連結詩人個人的眼界和發展，連結詩作的歷史時空，不過是想對孤立的看法提出一個補充吧了。

一九七七年七月初稿，八一年修正

收入馬博良《焚琴的浪子》(香港：素葉，一九八二年)

臺灣與香港現代詩的關係
——從個人的體驗說起

一、五、六〇年代

我是在唸中學的時候，開始接觸臺灣現代詩的。當時已經看過五四以來的新詩，也朦朧地與英美現代詩打個照面，學習在一本大簿裏記下許多東西，而且終於也把詩投到《星島日報》的〈青年園地〉版和《中國學生周報》去。《中國學生周報》的稿費要到旺角花園街的友聯書店去領，就在那書店裏，我發現了不少臺灣雜誌和詩刊，後來還找到詩集。

在當時香港的環境裏(其實現在也是一樣)，在學校接觸到的課本，或外面接觸到的書籍和傳媒，都沒有人跟我們講到香港文學的發展。最常見的態度，倒是認為香港是一個文化沙漠，香港是沒有文化的。不光是外人這樣講，生活在這地方的人也接受了這個說法。於是在這樣的背景下，我對臺灣現代詩的發現，其實也連起我對香港現代詩的發現，這是最有意思的地方。

香港大會堂在六二年成立，我從圖書館裏借到英美艾略特、康明斯等人的詩集，也借到一本《六十年代詩選》，從裏面開始認識臺灣詩人，也同時發現，原來香港也有馬朗、葉維廉、崑南這樣的詩人，寫過這樣的詩。我當時買到的詩集，包括瘂弦的《苦苓林的一夜》、沉甸的《五月狩》、朵思的《醒之邊緣》、葉維廉的《賦格》等，其中瘂弦和沉甸的詩集，根本就是

在香港出版的。我在北角街邊的報攤上，買到新創刊的《華僑文藝》和《好望角》，當時根本沒有要去劃分香港和臺灣，我喜歡袁德星(楚戈)的插畫，商禽、管管、辛鬱的詩作，我首先讀到洛夫、鄭愁予、葉珊的詩作，然後才讀到蔡炎培、戴天的詩作。那些充滿想象與戲劇變化的文字世界，令我久久留連。我腦裏混雜了各式各樣的東西，開始想也去試寫我自己的經驗，我生活其中的世界。

我在香港的大街小巷閑蕩，終於在舊書攤購到不少舊雜誌，然後逐步在自己腦子中把這段現代詩的歷史建構起來。最先在香港以年輕人的熱情和挑釁性的態度鼓吹新詩的，大概可算是一九五五年八月一日創刊，由崑南、無邪、維廉三人編輯的《詩朵》了。對傳統反思、為西化分辯，甚至揚言"免徐速的詩籍"！也不可謂不勇敢了。但詩刊中的翻譯和創作還是帶著強烈的浪漫主義色彩，真正自覺地推動現代主義，還要算一九五六年創刊，由馬朗主編的《文藝新潮》，《文藝新潮》辦了十五期，但它的 視野寬廣、素質亦高，在創作和翻譯上對港臺的影響至深。《文藝新潮》連起五九年創刊的《新思潮》、六〇年初時報的文藝副刊《淺水灣》、六三年創刊的《好望角》，都是一脈相承地成為現代派的園地，也是早期港臺現代詩交流無間的橋梁。《文藝新潮》更自覺地做着這種工作，曾經推出〈臺灣現代派新銳詩人作品集〉，選刊了林泠、黃荷生、薛柏谷、羅行、羅馬(商禽)、林亨泰、于而、秀陶、流沙的詩作。①同期臺灣的《現代詩》也刊出一輯〈香港現代派詩人作品一輯〉，選刊馬朗、貝娜苔、李維陵、崑南、盧因五家詩作②，這是港臺兩地自覺地交流詩作，而且也是自覺地打出"現代派"旗幟的一個先例。

《文藝新潮》與臺灣現代文藝的關係不只於此。它上面翻譯了墨西哥詩人奧狄維奧．帕斯的〈在廢墟中的頌讚〉，便對瘂弦的〈深淵〉產生過影響，它翻譯的歐洲、南美的文學，擴闊了港臺詩人的視野。在《文藝新潮》結束後，它的影響亦可見於《筆匯》等雜誌。

我當時在街頭找到《文藝新潮》的舊雜誌，逐步去回頭尋根，想去為香港的現代詩覓源。我屢次想為香港早年的詩人整

理材料，後來寫出馬朗諸人的評論時，也自然不僅看到港臺現代詩的連繫，也逐步挖出與三、四〇年代的中國現代詩的連繫了，在馬朗的身上我看到了戴望舒與何其芳，我也看到了港臺現代詩的延續與變化：

> 即以何其芳為例，他一部《預言》，影響了不少作者，但不同的作者會因不同的氣質，不同的遭遇，而發展不同的部分。五〇年代寫詩的人裏面，瘂弦喜歡的可能是〈秋天〉的結構，〈于猶烈先生〉的人物素描、〈送葬〉的異國情調，所以在《苦苓林的一夜》這集子裏，以他自己溫和幽默的語氣加以發展；力匡喜歡的可能是〈腳步〉那種回憶的氣氛、〈雨天〉溫柔的調子、〈羅衫〉那種親密的語氣，以及卷一大部分整齊的段落，所以《高原的牧鈴》、《燕語》的情詩，都有《預言》卷一的溫馨的迴響；而馬朗的寫情，較近於〈歲暮懷人〉那種不太黏著的抒懷，文字的流麗有時又近於〈月下〉或〈休洗紅〉。這幾位詩人都各有不同的發展，而何其芳自己，跟隨〈雲〉的結論，後來就嘗試以更樸素的言語，寫他的政治理想。瘂弦和馬朗，由於各自感到的需要，詩風逐漸發生更激越的變化，後來更往內心深挖，成為典型現代詩的例子。馬朗〈車中懷遠人〉末行，也可視為對前輩詩人的致意。好像不但是懷念遠人，也是對一個逐漸逝去的平靜的抒情詩的時代的緬懷與惋惜。③

告別了這些平靜的抒情，港臺現代詩也逐步有了不同的發展。其實在中國三、四〇年代現代詩與港臺五、六〇年代現代詩的關連方面，還可以提到林以亮先生在香港《人人文學》和臺灣《文學雜誌》上把友人吳興華的詩作以梁文星筆名發表，也曾對一些年輕詩人產生影響。葉維廉曾手鈔三、四〇代詩人作品，臺灣瘂弦、洛夫、鄭愁予諸位當然也熟悉中國詩詩，但整體來說，從五〇年代到七〇年代，香港報刊有過不少對三、四〇年代文學的介紹，舊書店重印《魚目集》、《手掌集》等詩集，在香港確是比較無禁忌地接觸到五四以來各種詩潮。其實即使

在最初的五、六〇年代，兩地現代主義的取向也略有不同，這可從《文藝新潮》與臺灣《現代文學》發刊詞的比較可以看得出來。在西洋文學的譯介上，《文藝新潮》亦不避介入政治的現代主義者如馬爾勞(A. Malraux)等人，亦有東歐、南美多國文學的介紹。《文藝新潮》有葉靈鳳、曹聚仁等作者執筆，亦有回顧整理三、四〇年代中國小說。李維陵的一些論文和譯史班德(S. Spender)的論文，亦在引介西方現代主義之餘有所批評。同樣的特色亦可見於《詩朵》挑釁性論文，在批判表面的傷感之餘引用的正面例子是四〇年代中國詩人辛笛的〈再見．藍馬店〉。④《詩朵》的一些作者在六三年再辦《好望角》，是綜合性文藝刊物，亦繼續介紹西方現代詩以及發表港臺詩人如商禽、管管、崑南、金炳興、尚木等人詩作，部分作者亦繼續在《中國學生周報》等刊物介紹三、四十年代中國作品。

二、七〇年代

六〇年代末期到七〇年代期初期，香港社會上發生了許多變化。這個階段其實在世界各地都是多事之秋，歐美的學生運動如火如荼，中國大陸發生了文化大革命。香港社會裏壓抑的種種不滿爆發出來，加上後來受到種種影響，在六七年也發生騷動，之後有"爭取中文成為官方語文運動"、"保衛釣魚台"運動、"反貪污"運動等。種種衝擊，當然也對文化界產生影響。多種不同背景的知識雜誌創辦起來，文化界也對文化與政治、與社會的關係有種種不同的思考。外國種種新的文化思潮傳入香港，在對大陸政治模式的思考不滿之餘，我也希望尋找其他的可能了。

這段時間我與臺灣詩文界的接觸，反而是以一個翻譯者的身分開始的。前一段時期我主要是一個讀者，現在想寫我自己的感受、我生活其中的城市，也希望找尋更好的方法，對原有許多寫法覺得不滿意之餘，翻譯則像是最好的學習與訓練。我

在《文藝新潮》上看到普雷維爾一首"塞納路"覺得很清新，想找更多他的詩來看，連帶也愛屋及烏地喜歡上美國詩人費靈格蒂(L. Ferlinghetti)。詩也可以是這樣的！我便動手翻譯起他們的作品來了。拉丁美洲的作者讓我看到個人與公眾之間，還可以有許多靈活魔幻的連繫，文學不必為死板的政治口號服務。法國的新作清洗了傷感的黏滯，由文字的組合與節奏重新做起。美國地下文學在生動的口語底下，更能從日常生活開始。我在六〇年代末期開始在《中國學生周報》、《星島日報・大學文藝》、《時報・文藝版》和《七〇年代》雙周刊譯介歐美的新作品。那時鄭臻在臺灣唸書，又搞雜誌。(他是我所見最細心又最多主意的編輯！)他寫信給我，我們由通信而變成朋友。他把我的翻譯和詩文登到臺灣《大學雜誌》、《文學季刊》和《幼獅文藝》上，我從而也認識了許多寫詩寫文章的朋友。

鄭樹森早年寫過新詩，後來則主要從事翻譯、評論及編輯工作，對溝通港臺詩壇出力不少。其他香港寫詩的朋友，在臺灣唸書的還有葉維廉、戴天、蔡炎培、張振翱、黃德偉、金炳興、溫健騮、翁文嫻諸位。

張振翱與黃德偉兩位在臺灣唸書時曾參與"星座"詩社，是〈星座〉詩刊的編輯。張振翱當時的筆名是翱翱，在星座詩叢出版了〈過渡〉及〈死亡的觸角〉；八〇年代後改名張錯，在南加大教授比較文學，詩集皆在臺灣出版。黃德偉則曾在星座詩叢出〈火鳳凰的預言〉。

星座詩社在一九六三年成立，在六四年四月一日開始出版詩頁，在兩年內出了八期。一九六六年改版，以詩刊形式出版，編輯包括翱翱、林綠、淡瑩、張力、荒原、林方、王潤華、葉曼沙、洪流文、陳世敏、黃德偉、陳慧樺、方鵬程、陌上桑諸位。編輯的成員是政大、師大、臺大的同學、其中多是僑生。改版後的〈星座〉出版了五期，除創作外，翻譯和理論也是它的特色。改版第一期有〈英美詩人論現代詩〉和〈梵樂希選輯〉，第二期有〈波特萊爾著惡之華選集〉和〈中國詩人論現代詩〉兩專輯，其中梵樂希(P. Valéry)長詩〈海濱墓園〉是轉載了香港〈文藝新潮〉第四期法國文學專號上桑簡流的譯詩，而波特

萊爾(C. Baudelaire)〈惡之華〉則是轉載戴望舒的譯作。可見也是對四、五〇年代譯介法國詩的一種繼承與延續。但〈星座〉也發展出它自己的特色，即是對現當代英美詩的介紹與評論；如改版第三期〈美國現代詩三大鼻祖〉(愛倫坡 E. A. Poe 惠特曼、W. Whitman、羅威爾(A. Lowell)特輯、第四期對雪脱維爾(Edith Sitwell)、湯關(Tom Gunn)、菲立。勒克金(Philip Larkin)等的介紹；第五期更有鄭臻的加入，譯介"投射詩"Projecti ve Verse、鐘玲寫〈美國詩人龐德的"正名"觀〉，陳慧樺譯艾肯(C. Aiken)論文之〈現代詩與現代人的心靈〉。

最後一期〈星座〉，林綠的〈寫在前面〉指出詩壇近年"烏煙瘴氣"，預告下期要不留情地揭瘡疤，為詩壇打"D. D. T."！但〈星座〉始終沒有出版新一期，同人則出國或留台、 繼續從事創作及英美現代詩的研究。如張錯後來就繼續譯出〈當代美國詩風貌〉，〈柏德遜〉，〈當代美國女詩人詩選〉等等。

鄭樹森一九六七年至一九七一年在臺灣唸書，曾參與《文學季刊》、《大學雜誌》、《讀書人》、《詩宗》社四輯詩集的編輯工作，又與晨鐘、環宇等出版社連繫，出版相關的創作與翻譯結集，對於翻澤、編輯及連繫港臺詩壇，貢獻不少。其中一個例子是當時"創世紀"與"南北笛"連合組成的詩宗社，由洛夫、鄭臻、辛鬱、羅行合編，共出了《風之流》、《花之聲》、《雪之臉》、《月之網》四輯，另鄭臻編的《文學季刊》及《大學雜誌》也發表不少港臺詩人詩作及翻譯。翱翱的〈當代美國詩風貌〉就是在《大學雜誌》上連載的。洛夫的《一九七〇年詩選》也是由這些出版社出版，是較早出現的年度詩選，亦收入香港詩作。《文學季刊》及《大學雜誌》等刊物上選刊過香港較明朗風格的詩作。從翻譯或創作上挑釁原有的晦澀模式，似乎"僑生"們也扮演了一個重要角色呢！

戴天在臺大唸書時與葉維廉諸位為〈現代文學〉的創辦人之一，來香港工作後繼續寫詩，但他後來的詩集，如《岣嶁山論辯》(遠景：一九八〇)、《石頭的研究》(東大：一九八七)都是在臺灣出版。翁文嫻在臺唸書，除創作外亦寫過周夢蝶，方旗、黃荷生等的詩論，她留學法國，現回臺在文化大學教書，

在臺灣出版詩集《光黃莽》(一九九一)。

一九七〇年開始，我的翻譯書和散文集陸續在臺灣出版，那時跟臺灣文藝界接觸最多。那個階段在香港正是摸索探新，思潮激盪，在中西詩學之間輾轉求索，大概也參與變成港臺詩潮變化複調多聲中的一種聲音。我在香港快報上有一個專欄，沒東西寫就寫讀到的當代中西詩文小說，大概也介紹了不少臺灣作者。當時那些作者大概在香港還不是很有名，所以結果有位專欄女作者諷刺我每天介紹一位"新作者"！我當時真看了很多臺灣詩作。但輪到自己寫自己的感受、自己的城市，可又覺得人家的再好，也幫不了忙。我當時嘗試用口語的鋪陳寫城市生活與節奏，也試過用古詩的意象與暗示，總之是覺得大家都不怎麼寫香港，我總得要想辦法把自己的感受說出來。除了對古詩和西方現代詩感興趣，想參考來寫香港，我也對葉維廉討論的中國古典詩美學有所感受，想用古典山水詩的直接呈現方法寫現代城市。有一段時間我也對白萩寫新美街的方法很感興趣。《文季》進入低潮之後，我們七二年在香港創辦《四季》，除了回顧三、四〇年代文學，介紹拉美魔幻作家，除了創作和電影之外，特別想開闢書評欄目，其中評的大部分是臺灣的作品，也就包括白萩的詩在內。但好歸好，新美街到底在臺灣呀。看看人家怎樣做總是好的，但到頭來還是要走出自己的路來。七三、七四年我在星島的《文林》月刊工作，也訪問了過港的王禎和、余光中、葉維廉諸位，辦了專輯。同時我也義務為後期的《中國學生周報》編〈詩之頁〉。〈詩之頁〉過去本是周報一版，後來不知為甚麼停了，我們重新恢復。在後期周報的〈詩之頁〉上，再湧現了如阿藍、馬若、康夫、禾廸、銅土、吳煦斌等作者，寫作比較生活化的題材，基本上各類作品都有，但也有發展了較多對香港本身的體察。這些作者在周報停刊後繼續編輯或投稿《四季》以及後來的《大拇指》、《羅盤》、《素葉》等。⑤

在七〇年代中也有臺灣詩刊刊出一輯香港作品，同樣是一種交流，但卻與五十年代《文藝新潮》和《現代詩》的作風稍有不同。

那是《龍族》詩刊選刊的一輯香港詩作，包括西西、何福仁、阿藍、馬若、淮遠、吳煦斌、張景熊、康夫、梁秉鈞等九人作品。⑥編選者稱之為七〇年代以還，"比較明朗的，口語的，而且是道地的香港詩作"。⑦而《龍族》的編輯部編後記則謂："香港現代詩早期作品頗受臺灣的影響，但現階段的詩作已有顯著不同"⑧。香港早期現代詩是否受臺灣影響，還可以細論，我相信五〇年代大概是從五四新詩發展出來，互相有連繫，但面貌還是不同的；六〇年代初可能有過風格比較接近的階段(如題材上思考現代生活的虛無，在語文文字上的扭曲與破壞)，但七〇年代則無疑彼此有更大的不同。雖然也同是處於對六〇年代早期現代派的一種反省與反動，(比方介紹這輯香港詩的《龍族》詩刊就在之前的評論專號上曾對現代詩的問題引起很大的爭論)⑨，但彼此有不同解決的方法，也就發展出不同的風格來了。

我們在七五年創辦的《大拇指》，書話版上也一直有臺灣詩人的討論，包括瘂弦、楊牧、周夢蝶等人的專輯或評論。

我在七六年有機會到臺灣環島旅行，才第一次碰到周夢蝶、管管、商禽諸位神交已久的詩人。但七八年我到美國繼續唸比較文學，因為功課繁忙，也就中斷了與臺灣諸位作者在文學上的連繫了。不過我後來選擇了以三、四〇年代中國新詩的現代主義作為論文題目，我相信我探索的問題其實也是大家關心的本源問題，在精神上大家的連繫仍然是不會切斷的。

三、八、九〇年代

我在八〇年代中回到香港，逐漸也體驗到那變化的面貌。八四年中英簽署的聯合聲明，確定中國在一九九七年收回香港，這當然對社會民生產生很大的震盪。在八四、八五年間，的確有很多不同的反響，表達在詩作上。我曾與友人合編一本八四八五年詩選，結果因故未能出版。但在編選討論的過程

中，發覺不同立場的人可能只希望聽到符合自己心意的輿論，而現實的反應，其實又比這複雜得多。有一份刊物《香港文藝》要辦一個詩的專號，回應九七的問題，向我邀稿，我交上〈讀李家昇黃楚喬照片冊有感〉一詩，結果卻推到專輯之外，大概編輯覺得這不夠激昂，太私人而不像政治詩吧。但我想對香港目前問題的思考，也許不該只是悲壯憤慨的，也可以是反省的，詩倒是很可以作為反省的文體。

臺灣在八〇年代對香港問題也頗關心，《文訊雜誌》等率先做了專輯，顯示資料掌握極有水平。在詩方面，先有《創世紀》詩刊的〈八十年代香港現代詩特輯〉⑩，由資深的《文藝新潮》大將馬博良先生編彙，選了西西、李維陵、何福仁，吳煦斌、金炳興、俞風、馬博良、草川、康夫、黃德偉、黃襄、梁秉鈞、葉維廉、蔡炎培、戴天等詩作。馬博良序言很簡要地提到"香港的現代詩，沒有組合，沒有宗旨，而且，可以說，幾乎沒有篇幅。但是，混和着複雜情緒而毅然堅持下去的這一羣香港現代詩作者，在多種文化和政治影響的壓逼，以及唯物世界的摧殘之下，始終屹立不變。"⑪這說法略帶英雄主義的色彩，其實恐怕沒人可以說屹立不變，種種複雜的情緒和應變的反思必然有的，比較可以貫徹的是通過詩對生活的思考吧。

輯中戴天的〈一九九七斷想〉把現況定格凝注在一個藝術成品的空間中供人細味：

> 一滴抹不乾乾不抹的垂淚
> 還給大地的瑩潤玲瓏
> 舞花殘片窯變成斑斑點點
> 並抹上黑釉的行行銘文
> 捉住了多少對焦的眼神
> 留給後代人研究考古⑫

馬博良的〈尖沙咀東的黃昏〉回應此詩，把此情此景化成一個更明顯的象徵：

華燈初上，暝色四合，
黑暗的大限已經來臨，
是的，已經晚了。⑬

這種感概可能許多人都有過，但每個人的表達方法不同，最關心的問題和所站立的觀看角度也會不同。輯中其他詩人可能由自己所站角度抒寫，包括我的〈修理屋背的頌詩〉，也有徬徨無依的感覺，卻也同時不想在既定的文字或觀念中安頓，想追尋象喻，但又不想穩居於一個象喻之中，真不知該怎麼辦。

另一份臺灣刊物《亞洲華文作家》雜誌亦選刊一輯香港新詩，包括王良和，秀實、吳美筠、洛楓、胡燕青、黃國彬、梁秉鈞、陳錦昌、陳德錦、飲江、溫明、犁青、傅天虹、葉輝、鍾偉民、藍海文、羈魂等作品，並有論文三篇，可說是個篇幅較多包涵較廣的專輯。⑭

正如李瑞騰先生所說，現階段的香港，是處於歷史轉折點上，文化環境正在結構性的變遷之中⑮，詩如何對此作出反應呢？作為一個創作的人，作為一個詩的研究者(歷史與形式如何可以見到它們細微的連繫呢？)我也很願意繼續探討這問題。

在八、九〇年代，香港新詩好像得到更多的關注，比方說，因為種種原因，終於有了兩本香港詩選：《香港新詩》(廣州，花城出版社，一九八六年)，以及《香港當代詩選》(北京，人民文學出版社，一九八九年)儘管未盡如人意，卻無論如可比掛羊頭賣狗肉的選本如《香港大學生詩選》、《香港朦朧詩選》好得多了。我們當然期望見到更嚴謹、水準更高的選本。甚至是更多的選本。因為只有掌握了更多的材料，更多不同的例子，才可以好好討論這階段詩作的種種問題吧。即以香港作者遊歷大陸，對山川文化政治的反省，從有限幾篇作品，會未能掌握比較全面的實例，那就難以把握其中的幅度與深度了。山水詩的類型，現實題材入詩等問題，詩的形式的問題等，尤其需要全面脈絡的理解，才可以下判斷。評價一個時期的作品，尤其不能用詩話隨想的方法避重就輕。

另外在八〇年代有關港臺現代詩關係的問題，還可以補充

余光中先生與香港的關係。余光中在一九七四年到一九八五年十一年間，任教於香港中文大學，亦曾任徵文評判。這段時間我赴美讀書，沒有在香港，但從書本雜誌上見到，余光中的新古典風格曾對幾位年輕詩人做成影響。他本人亦寫作了有關香港、以及在香港北望神州的種種感慨。他離港後，《香港文藝》曾出版了〈余光中專輯〉(第二卷第三期一九八五年十二月)，其中黃國彬長文記述余氏日常生活，陳錦昌以弟子身分寫老師“寂寞而執拗的靈魂”，羈魂、陳錦昌賦詩、胡燕青否認自己屬於“余派”，而葉輝的〈香港的滋味——余光中詩二十年細說從頭〉，則提出一些不同的論點，如說“香港只是他北望的瞭望台”、香港的山水，是“縮成一堆多嫵媚的盆景”，又提到“略嫌武斷的寓意”、“精巧玲瓏的工藝”，“計算得巧妙的美感效果，那不再感觸塵世紛亂的一顆匠心”。專輯包容了不同的意見，並有余氏詩文、照片，及黃維樑、王良和兩位編的詳盡的《余光中研究資料續編》。余氏離港前，我們曾假借香港中華文化促進中心曾為他舉辦“惜別詩會”。

八〇年代中以來，《文訊》辦過香港文學的專號，《聯合文學》在九二年也辦過香港文學的專輯。新一代詩人的交流不算多，鍾玲在香港大學任教時曾多次介紹臺灣女詩人作品，我也寫過夏宇詩的評介、誠品〈詩與新環境〉展覽中的詩與藝術關係探索。香港的中英劇團曾在一九九二年把羅智成的長詩〈說書人柳敬亭〉改編成話劇，由毛俊輝導演，張達明編劇。八、九〇年代在詩的交流方面不是那麼熱烈，但也許彼此都在蘊釀新的變化。港臺兩地的詩在後現代詩學的探索上、在寫中國大陸的題材上、在本土文化身分的思考上，在文學體裁的傳承和創新方面，有相近之處，事實上卻是有更大的不同。如果要思考中文新詩詩學新發展，恐怕不能不把這種種不同互相參照對讀，發展出一種更寬濶更深入的討論方法來。

在彼此的交往上，我們對臺灣詩壇的理解也生疏了，有時想起更不敢要求臺灣的作者理解香港詩壇的複雜情況。有時許多鬧哄哄的交流圓滿結束，我們身在香港還是不知就裏。有時被人代表了，有時被人抹去了不留痕迹，也只好一笑置之。詩

壇有時好像熱熱鬧鬧，但實在的感慨卻是發表與出版都不容易。有時也就忍不住回想七〇年代，覺得那時一切都較簡單。身處香港，擔心的不僅是九七問題，而是由此而產生的教育、文化、生活態度等等問題的根本改變。詩仍然可以幫我們把種種複雜的憂慮與安慰說清楚嗎？

我有許多年沒到臺灣了，九〇年夏天往輔仁大學開"詩與超越"的會議，再碰見許多位詩人，張默和管管分別問我："還有寫詩嗎？"我笑道："還寫！"後來在"誠品"看到詩與藝術的展覽〈詩與新環境〉，看到認識不認識詩人的作品，我自己對詩與藝術的合作一直很感興趣，一下子又好像感到有許多共同的話題了。九三年鄭臻好意邀我與李家昇為《聯合文學》五月號合作一輯詩與攝影作品，我也好久沒有在臺灣發表一輯新作了，這次發表倒是一個機會，希望可以知道臺灣朋友的意見，大家再對起話來。後來九四年五月在比利時布魯塞爾國際藝術節上，與鴻鴻分別代表香港與臺北參加以城市為題的詩與攝影展覽，彼此發覺還是有不少共同語言。讀到鴻鴻在《聯合文學》五月號提到香港詩的言語提到"口語化的節奏"，更令我覺得，臺港的現代詩之間也許還可以發展新的對話呢。

一九九三年五月彰化現代詩學研討會發言，九四年五月補充。

附註：

①：見《文藝新潮》第一卷第九期（一九五七年二月），頁二十四至二十九，第一卷第十二期（一九五七年八月），頁三十四至三十八。

②：見《現代詩》第十九期（一九五七年八月），頁十至十八。

③：我曾在六〇年代末《星島日報》版的〈大學文藝〉版及七〇年代快報〈我之試寫室〉內多次介紹《文藝新潮》，後來寫成討論馬朗一文在七七年八月刊於《號外》，八一年七、八月修定重刊於《素葉》，現收入為馬博良《焚琴的浪子》（香港：素葉，一九八一）一書序文。

④：班鹿：〈免徐速的"詩籍"〉，見《詩朵》第一期，（一九五五年八月）頁七至十。

⑤：改版後的周報由一九七三年十一月五日至一九七四年七月二十日為止。停辦後部分詩文作者組成文學會，參與第二期《四季》及後來的《大拇

指》。一九七四年七月五日詩之頁曾刊出"香港專題"

⑥：《龍族》第十六期(一九七六年五月)，頁二十至三十四。

⑦：何福仁〈香港現階段現代詩概況〉，同上，頁二十。

⑧：同上。頁二十九。

⑨：《龍族》第九號(一九七三年七月)。

⑩：《創世紀》第六十五期(一九八四年十月)，頁八十四至一百一十一。

⑪：同上，頁八十四。

⑫：同上，頁一百一十一。

⑬：同上，頁九十四。

⑭：《亞洲華文作家》，第二十七期(一九九〇年十二月)，頁二至一百〇八。

⑮：李瑞騰〈八十年代香港的新詩界〉，同上，頁七十七。

附錄

臺灣詩刊選刊選香港詩作的專輯有：

1. 《現代詩》第十九期(一九八七八八月)：〈香港現代派詩人作品一輯〉(五家)
2. 《龍族》第十六期(一九七六年五月五日)：〈香港現階段現代詩〉
3. 《現代文學》復刊第十二期(一九八〇年十一月)：〈香港現代詩小輯〉
4. 《創世紀》第六十五期(一九八四年十月)：〈八十年代香港現代詩特輯〉
5. 《亞洲華文作家雜誌》第二十七期(一九九〇年十二月)：〈香港新詩專輯〉

此外臺灣詩選選有香港詩作的選本有《六十年代詩選》、《七十年代詩選》、《當代中國新文學大系》(詩部分)、《現代中國詩選》等。

香港早期現代文藝刊物《文藝新潮》第九期及第十二期(一九五七年二月及八月)與臺灣《現代詩》雜誌相應地刊出〈臺灣現代派新銳詩人作品展〉，展出臺灣詩人九家詩作。五〇年代以來，大部分有詩園地的文學刊物如《中國學生周報》、《文藝新潮》、《新思潮》、《好望角》、《華僑文藝》、《詩風》、《四季》、《文林》、《時報詩頁》、《大拇指》、《秋螢》、《羅盤》、《素葉》、《香港文學》、《九分一》、《詩雙月刊》都發表過臺灣現代詩作品或有關評介。重新整理此文時得到嶺南學院現代中文文學研究中心鄭志偉先生補充資料，謹致謝。

五月、詩會、鄉土故居與後現代的迷思

一九九三年五月初赴臺灣參加彰化師範大學舉辦的“現代詩學研討會”，我提交的論文是《臺灣與香港現代詩的關係》，這題目對我有幾層意義：(一)從個人經驗來說，我在七〇年代與臺灣詩壇往來比較密切，後來赴美讀書，回來又忙於工作，過去的朋友和刊物都不在，與臺灣的關係也比較生疏，現在再聯絡上了，的確還有不少可以對話的地方；(二)近年兩岸文學的交流頻繁了，但仍有不少誤解存在，又由於資料掌握不全，很容易以點代面、見樹不見林，討論兩個地方的文學關係，自然也會因此變得偏側扭曲。想來具體的整理資料、重提被遺漏的詩刊、詩輯或片段詩史，也不會是沒有意義的；(三)由掌握一些被遺漏的資料、被忽略的脈絡開始，或者我們可以比較細密地去重新思考港臺現代詩一些問題。比方“現代性”是甚麼？“現代”是與“現實”或“生活”對立的嗎？又如臺灣或香港，五、六〇年代到七、八〇年代，都只是有一種“現代”詩嗎？還是有許多種對“現代”的不同理解與實踐？直到最近好似還有人對這些問題誤解，恐怕還是需要澄清一下。

這次赴臺開會，喜晤愛詩的朋友，難得的是來自各門各派的詩人，可以坐下來心平氣和對話，彼此都能尊重歷史、探討問題，沒有七〇年代的激情，但也沒有了七〇年代的偏激呢。主辦的彰化師範大學，成立了詩學研究中心，收集各種有關詩的資料，開研討會、從事新詩的資料整理與研討，的確是有意義的事。協辦的《臺灣詩學季刊》及《文訊月刊》等，走的亦是穩

健、理智的路線，這也是跟六、七〇年代很不同的一種新趨勢了。

我參加研討會，與其他詩人交流，聽別人論文提出的觀點，也令我想到我自己的論文，將來有機會還可以發展下去。我有興趣討論的是：從早期六〇年代現代詩的模式（受法國詩人梵樂希等的象徵主義、英美詩人如艾略特等的創作或新批評派就作品論作品的理論影響而成的模式）如何發展到後來另一種（或多種）比較開放、複雜的模式呢？在這變化的過程中，港臺詩的關係更不是對立的，而是在不同階段不同問題上會有不同而又互相滲透的探索與思考。這也需要連起翻譯與詩學、歷史與形式諸問題一起思考。

五月底我又再有機會赴臺，應高雄中山大學外文研究所之邀去講〈法蘭克．奧哈拉（Frank O'Hara）與後現代美國詩〉。演講之前有幸得詩人鍾玲和畫家徐君鶴帶往附近美濃鄉下訪問作家鍾理和的紀念館。鍾理和是我敬重的臺灣作家，故居有羣山環繞，又可以遠眺開闊的風景。我們訪問了鍾理和先生的遺孀平妹，令人想起鍾理和寫的他們一段困厄戀情，以及在艱苦中互相扶持的令人欽佩的精神。我在屋內徘徊，看見收藏了不少臺灣作家的手迹和書本，更令人感到這兒不僅是紀念一位作家，而彷彿是臺灣文學的一個精神家園了。

中午在美濃午飯，吃的是道地的客家菜，更體會到畫家作家的鄉情。後來遇到鍾理和的公子鐵民，知道他們在困難中籌辦紀念館、推動保存及研討臺灣文學，以及在教育方面所下的功夫，實在令人佩服。比方他們廣邀臺灣作家，寫作有關臺灣鄉土的文章，編入教科書，幫助學生認識自己的土地，這種做法真是難得，也值得香港的教育界參考。

很慶幸遇到幾位對自己的鄉土有感情，但也胸襟廣闊，毫不排他的文藝界人士，畫家頻頻勸酒，談得高興，我也不免貪杯了。鍾玲擔心我下午還要回去高雄演講。幸好一切順利，下午開車回到高雄，剛好趕上時間。就像一位研究生後來說的，我"馬不停蹄"地講了兩個小時，以法蘭克．奧哈拉的一些詩作為例，談美國後現代詩的種種問題。

在回程的飛機上，我想到這個下午，不免有點荒謬之感。對鄉土關懷的欣賞與對後現代詩學的欣賞可以同時並置在一個下午，是不是我有點精神分裂呢？但當時對我來說，又好像是自然不過的一回事。我那個下午講後現代美國詩，其實想說的是：也有不只一種的後現代作品，可以有附和後現代消費社會的遊戲之作，但也可以有對抗後現代社會的、有所肯定的作品。除了談到詩與畫的問題、觀察與過程、言語與自我的問題以外，我特別想用奧哈拉如何運用頌詩這體裁來討論另一種後現代詩作：與傳統有所對話，明白現世的偏側而仍想有所肯定的態度。我想說明的是：後現代的詩作，不一定就只是混亂、悖理、電腦書寫……我有興趣討探的是：在一個後現代的世界，我們還可以/該怎樣寫作頌詩呢？

從這個角度想：或許我從美濃鄉下回到高雄講後現代詩也並不是這麼荒誕的一回事了。

這幾天收到八月號的《香港文學》，翻到何慧《香港學院派小說中的道德意識》一文，其中有提到我的小說，說到我的後現代傾向，又說我反理性反邏輯，把我嚇了一跳，好像說的並不是我的小說呢！

《布拉格的明信片》出版後，頗有幾位朋友提到"後現代"的觀念，我想他們或許是想到其中非直線的敍事方法、非戲劇性的連接面、或者某種對片段和零散的重組與並置、某些對權威或既定觀念的重思吧。但其實後現代文學也有許多種，我無疑看過一些歐美作品，不過我覺得這本書的小說其實最主要還是在香港這環境底下的產物，其中某些敍事片段與破碎，與發表的文化空間(包括其特殊性與限制)有關，反省的也是我們在香港面對的混亂與複雜。我自己的態度，倒不是虛無的。

作者其實並不需要去解釋自己的作品，不過突然被人舉作混淆、非理性，甚至可能是"反道德"的反例，我恐怕不得不回答兩句。小說中有許多篇其實也可以說是對一些習見的(尤其是常見於流行文化中的)觀念的反駁，如〈花不語〉對流行的愛情觀、〈始終想去的地方〉對流行的男女形象，都是提出不同甚

至相反的想法，〈象〉很明顯是在現代的輕浮中回想過去的價值觀念、〈傳真機與超越〉不是寫依戀與背叛，而是物質化現實與宗教式超越之間的徘徊；我整體想探討的，正如〈如何不誇張地寫一篇好人好事的文字〉題目所顯示，不過是想在價值標準混亂的世界如何可以實在尋找具體可行的道德，這也等於是說：如何在一個偏側的世界寫作頌詩。如果有人以為這就是不道德，那顯然是立論在一種很奇怪的道德觀與現實認知上了。

何慧這篇文字令我驚訝，更是因為她過去寫過一些認真的評論，而且甚至討論過我的小說，都從沒有類似的意見，這次在嶺南新的研究課題竟然得出這個結論，而且主要的引文和討論竟然只集中在一本小說集裏一個短篇〈天空之城〉上面（三個註腳都集中在十六、十七兩頁），得出這樣的結論，太令我意外了。

即使〈天空之城〉這個短篇，寫一個中年城市白領在看日本卡通的一些浮想的思緒，也並不如何慧所說是表示了“絕望”，或“同流合污”的態度。雅克慎（R. Jakobson）所說的溝通的六種要素仍然值得何慧再思，明白了說話者、語氣、所用的符號等等問題，或者可以明白我通過這人所用的嘲諷語氣，不正是對現狀有所批判嗎？不過這樣的理解一定得建立在不帶先入為主的泛道德偏見、願意理解不同作者如何探討道德問題的前提上才可以進行。

《香港文學》一〇六期，一九九三年十月

抗衡與抒情

——後期周報幾位香港詩人的聲音

在一九八八年一個回顧《中國學生周報》的座談會上，有人提到後期周報上出現的一羣詩人，說他們的詩寫得比較生活化，有香港地方色彩，跟當時臺灣或大陸的詩作有顯著不同的取向。後來也有人陸續問起，但香港文學的資料一向散迭不全，這些詩人多半沒有把詩作結集，不易看到發展的全貌。現在其中部分詩作者準備出版合集《十人詩選》[1]，我們可以有機會看到這些作品了。將來這書出版，至少也保存了一些七、八〇年代香港詩的資料。我有機會先睹詩稿，謹介紹一下詩作的特色。

這集中的詩作者都是在戰後出生，大部分在香港長大及受教育。跟前輩作者南遷而寫作懷鄉題材不同，這一輩作者大都是植根於香港，反省香港的處境，其中部分作者在六〇年代是文社成員，甚至有出版、油印或鉛印刊物的經驗，在其他刊物上發表過詩了；有幾位則是七三至七四年間在周報上才開始發表詩作的。周報只是他們作品初次彼此邂逅的地點，周報結束後，他們的作品繼續發表在《四季》第二期、《大拇指》、《羅盤》、《素葉》、《秋螢》等刊物上面。他們風格不同，但有共同關心的主題，如對香港的感情（周報七四年七月五日的《詩之頁》也辦過〈香港專題〉）、對香港各階層生活的接觸、對藝術的興趣等。一起結集只是基於私交，並不是代表一個流派。我且來說說詩中抗衡與抒情的特質。

一、抒情與諷刺

六〇年代末期香港社會的動亂，加上國內文革的爆發、國際性學生運動和思潮的澎湃，令在香港寫作的朋友受到不少衝擊，對既有的寫法產生反省。有人比較接受國內當時的文藝觀，有人通過翻譯去思考其他可能；有人為文爭辯，亦有人在創作中作種種探索。當時寫作的人，多少都經過一番摸索。

六〇年代後期開始寫作的李國威，寫過不少動人的抒情詩。寫得動人，是因為他避開許多抒情的濫調，切實從現代人真實的感受出發，拋開了種種陳言俗語。他的情詩《我可以這樣》和《爭吵之後》不是浪漫地歌頌愛情，而是實在寫出既有傷害亦有安慰的人際關係。《感傷的詩》寫赴美探訪父母弟妹的親情，新鮮的表達方法令我們不覺傷感："母親的食物準備了八年/你坐在妹妹的鋼琴旁邊/看着她們失眠的臉孔/從前你有一個醉酒的父親/如今他有一個易醉的兒子"。這樣的句子換了另一個人寫可能只剩下機智，但李國威以他微微苦澀的自嘲、以他文字背後深厚的感情，令我們動容了。

他的《曇花》一開始把曇花與所愛的人並寫，說"一生的愛有千種惱/只為這盛開的容顏"。既是寫花，也是寫人，既是眼前實景，也是心中所想。第三段寫水滴成寒灰，推窗看見了零落的山火在晨霧裏，可以是寫夜盡推窗的實景，但一頓之後說："我該用甚麼說話來安慰你"，這內心的思索也把前面的一段內化成為心境：零落、破碎、灰寒，需要信心與溫暖。全詩成功地捕捉了這抒情的瞬間：物我感應、人與人扶持與安慰的瞬間。

寫出溫柔句子的李國威，亦同時能寫出譏諷的句子。《我們》有自嘲、《舞》諷刺基辛格、《美麗的朋友》和《我需要一點謊言》嘲諷風雅但是沒有原則的人，卻用了"朋友"、"我"這樣的假面，不光是二元對立的批判，並沒有置身事外。《給獄中朋友》以反嘲的語氣，掩蓋真摯的關心；溫柔與譏諷，在較成熟的作者筆下，不必是水火不容的素質。

有溫情的關心，卻出諸反嘲的語氣，有時也見於關夢南的詩中，比如《中央人民廣播電台》便是。關夢南的抒情也有反陳腔濫調的，像在早年的《登樓賦》裏，登上高樓，好像種種既定的觀念都無法實現："樓頭的顏色/只有/強姦/打劫/越獄/逃亡"，最後只好下樓來"拿把剪子/剪下我冬天的惆悵/寄給你"，面對種種別人的概念無法落實，不如實在面對自己無法界定的感受。

關夢南的詩，有從真實生活悟出酸楚而生的抒情。《傷口》一詩，從愛人手掌上，看見裂開的一個個十字："撥開肌膚上的皂泡/我看到了/裏面的痛楚。醫生的話是：'是因為缺乏/某一種血的成分/所以容易/遇寒成傷'"這不能凝結的傷口，滴乾了人的希望，但詩末以平靜的語氣收結，更令人深思：

> 果真這樣嚴重嗎？/用膠布封好口/你說：'沒有嘴巴/它不會喊痛了'然後繼續工作。

關夢南這詩不是那種受了傷就喊痛的激情，這裏有一種痛定思痛的猶豫，令我們想到更大的問題上去。是因為生活有辛酸，所以珍惜抒情，我總記得他唸："我們心中的/星宿呢？/不禁握手/更緊"。關夢南有所批評，有時所說的話還是能令人回味，如《十九路軍墓場》的結尾："不同的見解/界限了鮮血的顏色/沒有蒼松和翠柏/落日送過來/那邊杉樹的陰影"。

二、經驗與語言

這一羣朋友，都是在香港長大，在香港接受未必完備的教育，然後踏入社會，從一份工作轉到另一份工作，為生活奔波。這樣的背景，令我們不以知識入詩，但另一方面也不以無知為傲，還是希望能踏實生活，不斷進修。這樣的背景，令我們重視經驗的累積與變化，並不奢言藝術的永恆；寫作並不是在紙上鍊字，但也不以為粗陋的嘶喊就是好作品。

阿藍從後期《中國學生周報》開始，發表了《賣報紙的老婆

婆》、《星期日、星期日》、《不要讓爸爸知道》等詩，以口語化的文字、民歌般的節奏、新鮮而切實的對現實的刻畫，令大家一新耳目。他對社會上卑微掙扎的小人物充滿同情，實在是能從自己的經驗出發，以一顆溫熱的心去體會別人的經驗，《不要讓爸爸知道》裏面這段，我每次重讀都十分感動：

> 要開夜的孩子/不要哭/那些咖啡/有過長高的樹/那些樹木/有過風雨的季節/握實士巴拿/鐵模和螺絲/要用力擰緊/要聽師傅的話/要記住/樹在難看的泥土上長大/會有一日/在哭過的牆內/和勞工處先生/談談外面的生活。

五、六〇年代香港有些批判現實的詩，失諸概念化和空泛，阿藍寫賣報紙的老婆婆、失業者、懷孕的女工、被師傅打的童工、露宿的乞丐，卻是真有體驗、有觀察。亦因為這樣，他的角度不是獵奇或聳人聽聞，而是深思、平靜、帶着良好的期望，希望寫出"坑渠"旁邊清香的"野花"。阿藍亦重視那把經驗寫出來的文字，他每首詩反覆修改，未必每個人同意他的做法，但他的認真卻是令人尊敬的。他的近作有了變化，不再是那麼明白如話了，但卻可見嘗試用場景氣氛的營造、具體呈現的方法，來代替直接述說，他對文字的鍛鍊的確下了苦功。

葉輝有些詩正如他的散文一樣充滿香港生活的味道，如《紮作店的老人》寫一個和老店相依三十年的老人，娓娓道來，充滿形象化的細節描寫：

> 我記得那一天你攀着梯子/把一幅紅綾繫着店子灰暗的額/女兒穿着褂裙在紅綾下經過/你抖落肩上的塵埃微笑/用微顫的衣袖替妻子拭淚/而去年又見到你在簷下/懸一對和妻子告別的紙燈籠/夜夜，讓那風中搖曳的微芒/照亮你和老店相依的孤寂。

通過一個紙紮店的老人，寫一個舊時代的逝去，葉輝這詩

成功地以細節塑造一個形象，正如另一首《形象》，一方面是揮動大鎚的父親形象，一方面是這形象所代表的意義，兩者自然地結合在一起了。

《冬夜》也是形象化的細節寫得動人，在這裏形象甚至不是用以喻意。對細節的注意是由於熱愛，親暱地描寫懷孕的妻子、回憶的趣事、寫兩人的溫情溶化了冬夜的嚴寒。

葉輝的詩裏流露了對生命的熱愛，有某種叛逆的不馴、溫文背後的粗獷、惡作劇的幽默。這種對生活的熱愛和形象化的表達也表現在形式的變化上，如不同觀點的並置、散文詩的嘗試、現實與超現實的拼貼等。他後來的詩更見深沉，在經驗與語文之間來回探索。

馬若和葉輝一樣喜歡旅行，他寫了不少旅行的詩。如果上一輩的詩人喜歡寫黃河長江、泰山華山，堆砌歷史文化的典故，馬若這一代詩人的特色則是高高興興地寫香港的山水，而且帶着一種好像沒人寫過那樣的熱情去寫。馬若早期詩的特色，是裏面有一種童真的純粹與瀟灑。比如《和冀遊大嶼山》，主要的不是細節描寫，而是一種自然的感情，貫穿全詩，即使簡單的日常生活細節，也令人有新感覺。馬若寫失業也寫得與眾不同，《這些日子我過得很瀟灑嗎？》裏面的主角，坐在碼頭欄杆上踢着雙腿看着船匆匆的泊近碼頭匆匆的離開就笑了，數着人頭做着別人認為無聊的事覺得很有趣就大聲地笑了。這不是故作瀟灑，如果你認識馬若，你就會知道他真是一個這樣的人，充滿童心、不計較、開朗，是一個真正愛詩的人。他有好幾次失業，我還記得他告訴我：當他在金鋪工作時有人進來打劫，槍彈就在他頭上飛過！他失業也會氣餒，但他又設法生活下去了，始終保持了讀詩的熱情。

即使重視生活、作品有一種麗質天生的自然的馬若，也並不是不重視文字的。他並不以為經驗就等於詩，他從創作中摸索，吟哦推敲，用鉛筆桿敲着桌面來研究那節奏。他讀了不少舊詩，《一九八一年七月重遊破邊洲》就有舊詩的境界，至於《三個晚上》則是受聶魯達（P. Neruda）影響，想把片段的個人經驗組成更潤大的藍圖。馬若用自己的方法擴潤自己的世界。

三、藝術與生活

李家昇和黃楚喬除了詩就是喜歡攝影和藝術。攝影是他們的工作也是他們的愛好。對藝術的愛好好像也幫助了他們寫詩，給他們的詩提供新的觀看角度，反抗了既定俗成的看法。比如李家昇早年的《一個賣氣球的老人》："皺紋/自他的額角/伸高/一串一串/葡萄/凌/空/他的手背/一個穿着青色外套的男孩/走過"彷如意象派的詩作，給予我們視覺的愉悅，其中又充滿了動感——因觀看角度而造成的奇異的動感。

重看李家昇的詩，發覺他對身分的問題特別關心：介紹自我、思考我到底是怎樣、我在鏡面前看不見你和我、我像你也像他……而這一切，又是以視覺的變異來追尋來表達的。真是一個攝影師的本色：以鏡頭來界定外界、反省自己的身分。

黃楚喬最早在《中國學生周報》發表詩，寫了不少現實街頭如巴士站、電車廂的細節描寫，也是重視眼睛的觀看，這時期因生活關係，也寫了不少白領的苦悶，如《罐頭花》："中午/她把皮膚移植卜公碼頭/把蒼白交給陽光/她到附近的地盤抓泥/忘記她是一株植物/他們放她在一個沒有季節的房間/給她吃發光的食物/然後每天都在守候/她開放出彩虹"。所以她的期望，是把眼睛從窗子裏像放風箏那樣放出去，以觀看戰勝沉滯的現實。

近作《烏頭貓》是詩與攝影的連作，記女兒種種古怪的新主意，在童話玩具和"百佳"膠袋的世界中，女兒指着一頭烏龜，給牠改一個新名字："烏頭貓"。

四、抒情的視野

禾廸最早就是在後期《中國學生周報》發表詩作，她的詩，觀點清新，不落俗套。她寫過一首詩叫《星期六》。相信沒人這樣寫過星期六的：

一個男人/要買/一架/小型/收音機/他的條件/是/只要
/在星期六/能收到/特別響亮/的/商業電台/的/賽馬消息

詩分行的斷折做成懸疑效果，又有一種一板一眼道來的報導效果，不加批判，但未嘗不覺得有點好笑。禾廸就當一個電器鋪裏賣電器的女孩子，說："你看，香港有些人就是這樣的。"這是一個平凡香港青年的角度。她不以"馬照跑"為滿足，但也不是泛道德的義正詞嚴，只不過仍有感受，也有理想，於世俗麻木不覺的地方，看出它的荒謬來，如果抗衡也是一種抒情的抗衡。她有些以母親身分寫的詩，如《媽媽是疲倦了》、《給你牆上那些》、《三隻窗》，寫出在香港的局限之下，未能給予孩子理想環境而感到抱歉。《未題》則說自己要"吸盡炭氣，吃盡痰涎，好讓B仔、蝦女和妹妹張大口兒唱唱歌"，表現了善良的願望，承擔苦難而希望下一代更好的精神，與這社會流行的價值觀和做人態度是相逆的。

吳煦斌最早發表在周報的詩充滿生態的愉悅："是白鳥橫過碧空/小女孩觸鬚的手足/空氣中秋天、棕色、飄浮、多孔的葉子/熱土地/蟋蟀歌唱……"(《山臉的人》)，亦是帶來對陰霾生命的安慰。正如她小說寫理想原鄉之追尋，以作為對偏狹現實觀點的抗衡，詩中亦有追尋與失落的起伏，現實與想象的辯證。寫於周報結束一期的《歌唱》流露了這種抒情的視野："當飄泊變成襤褸/當風暴的手把你捲進波濤/當簾簾燈火熄滅/像埋葬的花卉/燈柱間總還存着溫柔的事物/白霧成樹/雨蓬下是美麗的想望/當夜還在浮沉/山外有激流/當饑饉仍然停泊/當你還是多懼　自疑/你仍會駐足而歌嗎？"

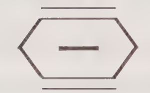
吳煦斌小說和詩中追尋的信任、堅持、寬大，也是在現代生活中逐漸被磨蝕的質素。與禾廸一樣，她的抒情詩的態度也是對習見傳播媒介中傷感、煽情、誇張的表達方法的一種抗衡，即在紀念母親的《名字》一詩也是這樣。

一九八八年十一月初稿

附註：

① 《十人詩選》是李國威、葉輝、阿藍、關夢南、馬若、禾廸、李家昇、黃楚喬、吳煦斌、梁秉鈞十人的詩合集，原定在八八年底出版，大家叫我寫個序。序文本來交三聯在八九年打算出的一個文化雜誌刊登，結果雜誌沒有辦成，詩集沒有出，我的序文自己也不知放到哪裏去。最近找出這篇未發表過的原稿，收在這裏，當一個紀念吧。

序洛楓詩集《錯失》



我是在一九八六年認識洛楓的，那時香港的詩壇還比較熱鬧，寫詩的朋友見面還多。《秋螢詩刊》復刊，關夢南加上葉輝，再配合李家昇的美術設計，用明信片形式編輯詩刊；《大拇指》還在，刊登詩作還設立詩獎；黎海華編輯的《文藝》雜誌還在，辦了不少座談和專輯，對香港青年作者也特別鼓勵；年輕作者編的《新穗詩刊》和《香港文藝》也還活躍，辦過詩文的專號。駱笑平和我八五年在中華文化促進中心辦了一個詩畫展，後來我義務為中華文化促進中心主持每月詩會，邀請過詩人舒巷城、戴天、鍾玲、葉維廉、余光中、辛笛、袁可嘉、陳敬容諸位讀詩和談詩，後來還邀請各詩刊，如《新穗》、《秋螢》、《大拇指》等，集體朗誦。《新穗》的幾位朋友，陳德錦、陳昌敏和洛楓，在八六年二月一個晚上來我家聊天，談話後來由洛楓整理，刊登在《新穗》第六期的專號上。年輕詩人洛楓後來又結合了吳美筠、林夕、飲江幾位，編出了他們自己的詩刊《九分一》。創刊號在八六年十一月出版，窄長的開本，灰底黑字印着通勝的圖案，借用羅布格利葉(Robbe-Grillet)說每個人只看見現實九分一的意思作為刊名，再加上比較實驗性的作品和編排方法，處處流露了不妥協的姿態。洛楓發表在第一期的詩《距離》裏面說到《香片》，那是我同年為海豹編的一個短劇，借張愛玲小說，改寫成對香港和大陸關係的一個思考，大概因為這樣，洛楓在詩裏才說其中有大家的"情意結"吧。洛楓後來出

版的第一本詩集，就是叫做《距離》。時間過得真快，洛楓由寫詩而寫散文、論文、小說，現在又編定了第二本詩集《錯失》的詩稿了。

說起來，洛楓曾說其實在這之前，我到她選修美國詩的課堂講過龐德和艾略特。我倒是記得，她在八六年秋天，畢業那年，來修我的"中國現代主義"的課。洛楓是中文系的同學，越界來聽比較文學的課，似乎還聽得挺有興頭，尤其是有關"城市詩"的部分。她畢業後留在中文系唸碩士，研究題目就是《中國當代新詩中的城市觀照》，繼續從事這方面的探討了。這幾年來，洛楓有時在我信箱裏留張字條，有時把新作留給我看、有時來我辦公室聊天，談的可能是學問，也可能是生活的煩惱，人際關係的糾葛。我有時開她玩笑，有時老老實實想辦法，有時恐怕也只能啞口無言。彼此有一種沒有功利和顧慮的信賴關係，不過那大概還不完全符合傳統"師生"的角色。我相信班哲明(W. Benjamin)說的"接受教育"要連起"解除教育"來思考的話，不怎麼"好為人師"，開開玩笑之餘，做的恐怕還只是"解除教育"的工作。

我在八四年回港，想教比較文學。在香港長大，生活在混雜的文化之間，身受許多偏見形成的誤解，很希望可以理出頭緒，思考諸種文化與文學之間的問題。要教東西比較文學的課程，抗阻並不來自學生，毋寧說是來自學府中累積下來一些根深蒂固的假定。越是挑戰那些既定觀念，越是會受到排斥，因此有些想選修東西比較文學課的同學，往往會遭受或明或暗的勸阻。"中國現代主義"在英文及比較文學系開了三年，講的是冷門的詩，結果也還頗有一些漏網之魚來選修或旁聽。這些同學有興趣超越文學的國界，思考理論與實踐的參差牽連，到頭來也往往願意對自己的文化作出反省。這些同學，其中有一些用中文創作或評論，其中有幾位也寫詩，但思想形態卻不同於過去常見的學院詩人。洛楓雖然來自比較傳統的背景，我卻覺得她的發展是逐漸接近後面那羣另類的同學。

由於背景不同，香港從來未像大陸那樣出現過"大學生詩派"。有過學生刊物以大學為單位講詩人，卻變成是講出身而

未見新風格，亦有選本以此為題，讀來卻令人發笑，因為與前衛進取的精神背道而馳。洛楓了解我對"大學詩人"一詞充滿戲謔的嘲弄，大概也能明白我為何不想把她歸類到傳統中文系才子的陣營：那裏頭有人滿嘴語文規律、出口都是典故、賣弄機智、講究關係，在學院裏外都依附權貴，結果總能成為既得利益者。這類大學詩人的名單，看誰有權開列，誰就隨意增刪，我們就隨他們去吧。我比較喜歡另外一些人，那些接受了教育又終能解除偏執的，不是背書的乖學生，不特別討好某個老師的口味，考試未必得最高分，畢業以後也未必找到高薪的優差，既不會恃勢凌人，也無迂尊降貴的姿勢，以平常心去待人處事，可能去做散工、賣薄餅，對人生與影藝關係的興趣是長遠自發的，偶然你在劇院通道的光影聽見這人喚你一聲，或是在報刊上看到一則文字，質疑普通常識的思考方法。若是從事文化工作，這些人未必能像另一些人那樣順應時髦的潮流，或是位居高職去刪削別人的意見，因為要反省爭取，還可能充滿挫折。他們或者會過着另類的生活，或者成為一個婦解分子，或者到處旅行，寄回來奇怪的明信片，或者一封短信，仍然熱衷討論問題。從學院出來，也有這些人自覺不讓學院的背景令自己君臨他人、妨礙自己與現實世界有一平正的溝通參與。若果他們再回到學院，那是他們想清楚了與現實世界的關係，明白在學院可以做的事。

洛楓也曾被人名列"大學詩人"，往後，因為她選擇的路，大概還往往會與學院連在一起。洛楓當然會分辯說她不是"學院派"。但與其急急分辯不是學院派，我看我們還不如真來檢驗一下"學院"在目前代表的意義。在我們這個社會裏，商業文化還是主流，學院的師生，並不見得會在這潮流中佔一個影響性的位置。過去習慣說"學院派"的缺點，是指一種脱離現實、鑽牛角尖的態度，亦指借助建構釐定標準、建立權勢的做法。但在香港目前的實際情況來說，學院裏鑽牛角尖的做法當然也有，但正因為他們與香港社會幾乎是老死不相往來，所以也並未發生甚麼作用。眼前僵化的權勢並不來自學院，反而是商業潮流建立標準，操縱傳媒，做成絕對壓倒性的影響。而常見的

情況，反而是學院中人庸俗化與功利化，附和潮流作秀，失去學院本來可以有的、因為有距離和空間而可以深入研究問題提出反省的好處。所以目前的問題其實甚至還不是學院派的問題。在另一個時空，比方五、六〇年代的美國，對學院派的批評，可以結合新興的文化力量、推毀陳腐的文人霸權，代表一種進步的力量。但在今日香港，專欄中不時出現的對學院的冷嘲、講座上對學院輕易的攻訐，卻只是這商業社會中反智潮流的產物，又有時結合某一兩個文革後南來的聽眾勇於批判知識分子臭老九的餘威，剛好迎合了本地財經掛帥的文化霸權，代表的只是一種勢利而保守的姿勢而已。

另一方面，學院可以是學習的地方，可以令人培養思辨的能力，但亦未必可以徹底改變一個人的質性，操守還是有待經歷與探試。從學院出來以後，由於掌握了知識，反而更狡黠地達到自己的目的、歪曲是非、逢迎權勢，當然也是有的。

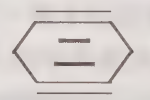
在這樣一個時刻，置身學院之中，大概並不是一件愉快的事。學院的保守勢力因為自保而愈加頑強，社會的風氣也日趨澆薄，因應現實的劇變，自然是尊重實利多於知識。殖民地的保守教育，本來就不鼓勵參與社會、認識本地文化，本來就習慣技術化地傳授(尤其是外來的)經典、語文或理論，不容分析與思考的空間。而外面社會亦以浮淺低俗為主流，鼓吹反智的感性。在這樣的情況下，做一個貶義的"學院派"反而容易，只要專講語文規範而不顧實際的傳播與溝通，背熟理論而不求在眼前的社會應用，順應潮流而不批評求變，那就各方面都不會得罪。反而若是讀了書本亦想走出象牙塔，實在消化理論希望能實行，不依書直說而想反思人文生活環境，那才是面面不討好了。

但儘管這樣，近年以來，也有社會科學和人文科學的同學，從學院的知識得到啟發，關懷身處的社會，反省本身的文化。在文學的範圍內，亦逐漸開始有人從文學創作開始，繼而寫作文化評論，重新思考香港文化。洛楓當然也是其中一位，從一位善感的中文系女生，除了創作，也發展成為一個寫作有關流行曲和漫畫的文化評論者，回過頭去細想她生長在其中的土壤與氣候了。在試寫的期間，探索問題的中途，我們見她分

辨道理，有時聽她嚴苛的批評，擔心會不會失去照顧現實的靈活彈性，但等她一旦圓通，又擔心會不會到頭來失去了批評的距離。但也許這些反覆試探、前後游移、尋得了又再放棄的程序確是需要的，都是發展過程的一部分，那我們其他人的擔心，也可以是多餘的了。

看一般專欄談文説藝，愈來愈多見到的問題不僅是資料錯誤、態度隨便，而是各種利益集團和不同背景的人有意歪曲事理、混淆標準，也就利用了報章快速生產、校察不嚴的事實，借即興瀟灑的隨意姿態，製造輿論了。學院要求的認真與踏實、思辯的基礎、説理的過程，本來未嘗不可以補足或矯正這種偏側，端看大家怎樣把持，以及在限制中能做多少吧了。

這些有志於文化評論的人，除了少數愈變輕浮與綽頭化，淪為商業文化的幫閑外，其他也只是散兵游勇，沒有佔專欄或是編輯刊物的權勢，不會因而有交換而來的互惠利益，也許還有時會為有權者信筆訕笑。他們的意見散落零星的角落，彼此只有微弱的呼應。不過不同因利害而匯聚起來的勢力圈子遲早會因利害而瓦解，共同關心某些問題、思考某些道理的人，即使交際得不那麼頻密、各自分布在不同的地方從事不同工作，有了距離還可以保持默契、互相幫助而不居功、彼此欣賞而不必結黨成羣排斥他人，那就大家保持開放的心思，各自用自己的方法在阻貶中堅持下去做自己想做的事吧。



洛楓《錯失》裏面的詩，也有一個發展的過程。第一部似是情詩，細緻地感受與思考詩中的“你我”的感情，其中不乏動人的句子：

> 然而我的夢
> 在破曉之前
> 已被蚊子叮得紅腫(《情詩三節》)

第一部三章中以第三章的感情寫得最親切，如《詩 34 行》首段末節，以及〈傘外雨聲〉的"彷彿能有這樣的一把傘我便可以永遠的沉默地聽你說話"。或者，〈速寫〉的：

我低頭喝茶
卻在茶裏
　　看見你的笑意

第一部分的詩裏"你我"的關係，是那種有親密感情的人的關係，所以注視得特別熱切，感受特別纖敏，也分外容易來得受牽動。到了第二部卻是給朋友、甚至是遠方認識或不認識的人的，這裏便有了距離。但我覺得有了點距離亦未嘗不好，是沒有功利的讚美、沒有關係的欣賞，不求回報的說話，其中也就有了餘裕，（我覺得對比之下，前面第二章就顯得太緊張了），也就有了調侃。《真相》真是頑皮！〈傾斜的街景〉竟開老葉的玩笑稱他為"末期青年"了！〈詩與畫〉不光是寫 Amy 的人也嘗試體會她研究的科目了。不是情詩就是有這個好處。

第二部的第五章，〈向他們致敬〉是因應歷史事件作出自發的回應。我可以感覺詩人像在〈奠〉裏那樣問：怎樣的滂沱才可"讓枯敗的泥土滲現青綠？"，讀〈宴別〉，令我如見寫詩的人，有強烈的是非之心，在澆薄的盛宴席上不能適應。我見到詩人的摸索，因為這首詩可能太露，下一首〈球場上的孩子〉又可能太隱了，但卻可以見到作者在調較距離、反覆思辨，從〈宴別〉的無條件認同到〈球場上的孩子〉的尋覓比喻，進一步對權力問題思考。恰切的比喻有時是難尋的，我們所見詩人在尋找表達的過程，也是從熱情感受到尋找一個知性反省的過程。

第三部的"給都市"，距離第一部的親密關係更遠了，我最喜歡〈愛情連環圖〉，因為說話的人和聽話的人距離最遠，不是真正熱衷的情人，而像是一個虛構角色與另一個虛構的角色說話的聲音，所以有難得的幽默：

和你攜手主演
空間常常無端被剪接
……
我的動作必須配合
情節整體的效果：
……
你的對白也不能
逾越時間的速度

下面這一段也真妙：

我們定期出版消息：
　　例如最近常常在書局見面。
　　你曾經給我付過一次車費。
我們定期脫期
讓讀者製造高潮和猜疑——
她的長髮怎樣剪斷了？
他的眼睛為何這麼紅？

大概只有看連環圖和電視劇長大的一代，才可以寫出這麼生動具體的句子吧。我這樣說，也不是說洛楓就是完全認同普及文化，而是像上面所說，對普及文化既關心亦有一定的興趣，但同時卻亦是有批評的。《沉默比甚麼更能說話》原刊時有流行曲曲詞，這詩可與流行曲並讀，然後見入乎其內又出乎其外的過程，別無選擇的流行曲聲中，詩人說的卻是：

如何才能教你辨認
我私藏的訊息

"私藏訊息"這詞，也在其他詩中出現。洛楓是相信文字可以抗拒室外的噪音的。這種對普及文化的思考令她跟過去文學院的才子很不同，她是比較入世的，不介意寫通俗的題材，也

不賣弄表面的機智。(我甚至覺得《卡拉 OK 之內》可能寫得太認真，不夠戲謔了，但這是見仁見智的問題)。洛楓本質上(在詩中流露出來的)是一種善良而有所相信的態度，一種本地發展出來的難得的入世的肯定：

讓縱然纖弱的肩膊懂得承負
明日霓虹熄滅以後霧靄的消沉

洛楓這詩集在第四部中回到自己，但卻不同第一部的親密，這裏卻是同自己也有了距離，或者說，是從自己出發經過他人種種，再回看自己的時候，也好像過了萬水千山，份外分明，如看見別人那樣看見自己了。這自己不是一種浪漫的認同或美化，而是把自己當成一個人物，疏離了好得更好地反省，正如無題詩中有說：

我們讀書然後空想
空想的疲倦使我們永遠停留原處

這也可以是對"我"這人物的批評了。有了距離，少了浪漫，少了戀愛的緊張與悲傷，卻多了點智慧的的慈悲。

我們從第一輯詩可以看到，洛楓抒情詩本來已寫得不錯，她倒是有意尋荊棘，立心要走出一條更寬更廣的路了。正如她選擇繼續赴美讀書，從事理論研究，希望對她是一種平衡穩定的力量。

給洛楓寫這麼一篇文字，寫來好像有點搗蛋的成分。她這詩集叫《錯失》，我卻一直在說"距離"。《距離》是她上一本詩集的名字呀，裏面"距離"是指人際關係的距離，到了我這兒，距離卻變成寫詩的過程，又變成好事了！答應了許久沒寫出來，寫出來洛楓已經飛去洛杉磯，準備開學了。她大概也沒辦法。總不成飛回來要我改寫。大概面對我們這些瘋瘋顛顛的"末期青年"，她也還是那樣善良而包容地一笑吧。

原刊一九九二年八月十七日·《星島日報》

無家的詩與攝影

一九九一年初，突破出版社邀李家昇和我做一本以香港為題材的詩和攝影的書。我們很有興趣合作這樣一本書，因為我們寫過香港的詩，拍過香港的攝影，更想用一本書去組織我們對香港現在的看法。只不過我們不想像遊客那樣浮光掠影地獵奇，也不想單純地繪畫一幅健康樂觀的圖象(要呈現香港，總有那麼多問題！)出版社基本上同意了，只是說如果詩是難明的，或可補以散文的解說。八九年以後香港基本上已沒有出版社願意出這樣的書，我們都珍惜機會，希望好好做出來。那年夏天我得到份獎學金，到紐約研究電影半年，家昇後來也到紐約來，我們又一起到東歐去，然後回到香港。書的輪廓在途中逐漸成形了：從香港開始，也看外面的世界，也從外面回望香港，希望從接觸和比較，可以進一步說香港的問題。書名我們叫做《家》，因為香港是我們的家，因為我們曾經合作過的詩和攝影〈廣場〉連起〈家破〉和〈家具〉合稱〈家〉，是對八九年發生的事情的一個反應。此外我們在旅途中也看過許多人的家，教堂像是信仰的家、圖書館是哲學的家，至於布萊希特(B. Brecht)和卡夫卡(F. Kafka)的故居呢，令我們想起這些藝術家怎樣工作、怎樣生活、怎樣置身在他們各自的社會和文化之中。我總是羨慕人家有一個舒適明亮的家，安放好書本、收集了各地旅行帶回的民間藝術、與來訪的朋友喝茶談天、晚上好好地靜心工作。在香港一切都像是過渡，大家搬來搬去、工作辛勞、前景迷茫、朋友移民他去，親人離散，總像難尋一個可以安穩地生活和工作的家。

我們帶着完成的初稿在九二年初回港，交了給出版社，才

發覺情況已經不同。出版社的雜誌和書籍多少改變了風格。我幫忙編的兩本文學書銷路並不好。發行方面有困難、有壓力。我們的書總之無法出版了。我可以理解，在香港目前的情況下也無法苛求。只不過，帶着我們對香港種種意見的詩和攝影，找不到歸宿，散亂地扔在抽屜和影室的一角，變成無家可歸的詩與攝影了。

在香港，為詩找發表的地方一直就不容易。雖然不同圈子的愛詩的朋友都辦過詩刊，一份停了又一份，像《詩朵》、《風格》、《秋螢》、《詩風》、《新穗》、《九分一》等等，也可說不絕如縷了。即以家昇他們創辦的《秋螢》來說，由早年的油印到鉛印，停了又辦，辦了又停，改為海報形式，最後改為明信片形式，每期由八幀明信片連起來，印上詩畫，既擺在書店出售，也放在畫廊寄賣，希望讀者看了，還買來寄給朋友，也可說借助現代設計和媒介的特色，來推廣文藝了。在這些刊物發表，像在好客的人家作客，真有賓至如歸之感。但刊物關門，不同的意見逐漸難找地方發表，詩也就無處可去了。有政治傾向的刊物有它的限制，小圈子的同人刊物有它的排它性、不同的園地會有不同把關者，吹棒他們自己那一套，逐漸你會發覺不是那麼容易說自己想說的話。結果就是可能寧願把詩發在非文學性的雜誌上，像《電影》、婦女雜誌《妍》、攝影雜誌《娜移》。文化評論雜誌《越界》等，為了要能暢所欲言，反而要策略性地把有政治含義的東西發在商業綜合刊物上，把實驗性的東西發在小刊物上。

寫作是為了表達意見、抒發感情、與人溝通，但香港作為寫作的環境的確越來越不理想，發表在綜合性的刊物上，作品被刊物自我檢查、刪改，或因編者的疏忽、美術編輯的輕狂、校對的固執，而變得面目全非，也是常有的事。在這樣的情況下，特別感到寄人籬下之苦。在香港寫作這麼多年，最近可是越來越感到專欄的水準低落，不負責任的意見充斥，流行言論越來越張狂，要發表不同想法愈來愈難。香港是我的家，寫作是我的本行，但我的家好像也變成一個陌生的地方，找一個地方說想說的話也不是那麼容易了。

為了希望這地方可以成為一個可以好好生活下去的家，我們都扮演了各種不同的角色：比方當一個教師，教人閱讀與分析、分辨與思考；比方寫專欄，做一些文化評論的工作，希望可以澄清誤解，提出不同的看法；比方參與大眾文化的工作，與其他媒介合作做一點甚麼。問題不再是像早期的前衛藝術家那樣孤芳自賞地對抗羣眾，而當你理解整個地方教育的偏側、傳媒的性質、意見的擺弄，若果你還想有所言說，到頭來總不免有點像是站在人家門外發言，有時還不免享了閉門羹。

我的無家的詩，後來倒有一些被人收留了。一位美國詩人和翻譯家哥頓·奧誠(Gordon T. Osing)，翻譯了我四十首詩，他寫了個前言，馬文彬(Ackbar Abbas)寫了個長序，奧誠又與我就香港文化及我的詩作了個長談，收編成一本書《形象香港》(City at the End of Time)，在一個文化研討的叢書中出版了。感謝文化研討，我的一些未得以結集的中文詩，流離失所之餘，好像暫時在外地找到個家了。

也許你會想到我們一些朋友(其中當然也有詩人)，因為覺得香港越來越難安居，不得已移民海外。其實，對於他們和對於我的詩來說，現實的遷徙，在其他文化中安頓，都不是那麼容易的事。如果我覺得家園變成陌生地，那並不表示所有陌生的異鄉都可以變成家園。其實詩文之翻譯成另一種語文，都是一個複雜錯綜的過程，冒着喪失自己被吞沒的危險。我記得有許多個下午，在蘭桂坊的"四季"，我們來回斟酌文字。每次我們反覆商量，如何才可以既不誇張又不抹煞？怎樣才可以保持原來我的文化中的意思，但又不致對於另一文化的人顯得毫不可解？怎樣可以找一把異鄉的聲音，而又不致矯忸造作冒充他人？我可以在外面的文化裏找到一個家嗎？翻譯又變成是新的創作，困難重重，輕易碰上新的疏離。

蘭桂坊好似也是個好背景，適合作這樣的對話與商量。它本是個住宅區，早年人們在這兒賣花賣布，又說山腳聚水，撮合姻緣的媒人生意興隆。七〇年代就有些藝術家朋友，比方李家昇和梁家泰，在這兒設立影室；進念也曾在這兒駐足，大概因為這兒較近中環，當時租金也比較廉宜。原址是牛奶公司的

殖民地建築，現在是外國記者俱樂部和藝穗會的所在。七八年第一所的士高在這地區開辦，八〇年代以來歐陸風味的餐廳和酒吧陸續開張，就有優皮雜誌把此地稱為"香港的蒙馬特"。這類說法總使我想起最近戲劇論壇香港話劇團藝術總監的話，他說香港戲劇的長處是你可以在此地看到百老匯等外國最新戲劇的翻譯本，而本地劇作家最大問題是他們用粵語寫作，有礙於走向世界。照他的說法，香港最好的東西就是不是香港的東西，而"世界"就是一個用以取代"本地"的理由。對我們來說，當然不覺得香港話劇團那樣搬演西方的皮毛可以代表香港戲劇的長處，同樣我們也不會覺得置身中環一塊地方要假裝是外國。它有趣的地方，正是世界與本地可以相遇，在意大利餐廳的不遠處有越南小館，酒吧旁邊有賣魚腩粥的檔口，當然有不少人最想把這兒當成不是香港，但香港的現實還是在街頭巷尾浮現出來。商人投資餐廳，把它裝飾成"加州"或者"中央公園"，或者懷舊的"五〇年代"或者超越未來的"後九七"，古董商招徠遊客，在櫥窗裏放滿秦俑或者唐三彩瓷馬。時間空間都故意強調不是此時此地。外國來客，不管長居短住，都樂於在這兒找到家鄉的摹擬，而回港渡假的留學生說這兒令他們想到外國，不過蘭桂坊又不僅是如此而已。本地藝術家在附近搞過"十二吧"、Quart Society 這類地方，想創造另類的展覽空間。八九年之後一羣本地中青年創辦的"六四吧"亦是藝術家出沒的地方，有展覽和論壇，亦有人在這兒討論周年的紀念展覽，遊行回來免費喝一杯酒。這兒華洋雜處，還沒有一幫人控制全局，不似官方的劇團被外來的主管霸佔了作威作福，不似同人雜誌排斥異己，這公眾空間基本上還可以容納不同意見。來自不同階層的人都有。門外臨時擺起的桌子也許搖晃不定，卻沒有勢利的優皮挑剔別人的身世。

蘭桂坊這地方不是蒙馬特。我們也無需把它浪漫化。事實上黑社會滲透的事時有傳聞，毒品的問題亦存在的。表面上華洋雜處沒有問題，但幾年前的平安夜，也發生過毆打外國人的事故。蘭桂坊顯然是在這個殖民地政治與經濟運作之內，並不是一幅孤立自主的空間。

在九二年除夕發生的慘劇，由於擠迫踐踏而壓死了二十人，震驚和哀慟之餘，也再一次提醒大家，蘭桂坊並不是蒙馬特，它是與香港本身的諸種問題連在一起、息息相關。慘劇發生後港督往現場視察。不久新華社和北京方面也發表了聲明。後來又有議員往醫院慰問、發表意見。有人批評這些行為中有自我製造形象、撈政治資本之嫌，又有推卸責任的做法。更令人擔心的是一些禁酒和嚴格管制蘭桂坊的說法。這種種都顯示香港目前的微妙處境，甚麼都與政治相連。新聞和言論自由的前景令人擔憂，自然風吹草動，杯弓蛇影了。

德忌笠街的路口正在為亡魂拜祭。蘭桂坊又出現了另一羣受害者。香港專業攝影師公會數星期前剛開始在這兒辦一個攝影展覽，並打算拍賣籌款，資助新進的年輕攝影師往外國學習。但現在他們得把掛在半空中的攝影拆下來了。其中林世昌的一幅 Stun，是雕了三十個和尚的合桃核的放大，背景是漂染的藍色樹葉。不想卻被迷信的人傳說是照片中人數與死亡人數吻合(其實不是)，剛好似是預言了擠迫而死的圖畫。這無稽的說法一時傳開，報章和專欄也有應和，然後一份新創刊不久的《東周刊》更以這照片為封面，做了一個專輯，請來好幾位法師，對這次展覽的照片作了各種充滿想象力的解讀。比方一張照片中的紅磚建築被認為酷似墓碑、另一張照片中的鮮花被說是似墓前獻花，舊梳似是賠葬物；這樣看下去，自然時鐘也就想起"送終"——霧中風景也看出一個朦朧的倒臥的少女的頭像來！一位法師的結論是，現在蘭桂坊陰氣太重，奉勸大家走進去之前雙掌合什，口中喃喃自語三遍：百無禁忌！

幾天後我看見有人批評這份雜誌的做法。然後我在信報上看到刊物主持人葉的訪問，他解釋刊物的做法並不是鼓吹迷信而已。同版上我又讀到李家昇的訪問，他代表專業攝影師公會發言，低調地表示不予置評。拍賣後來只能暫時擱置了。

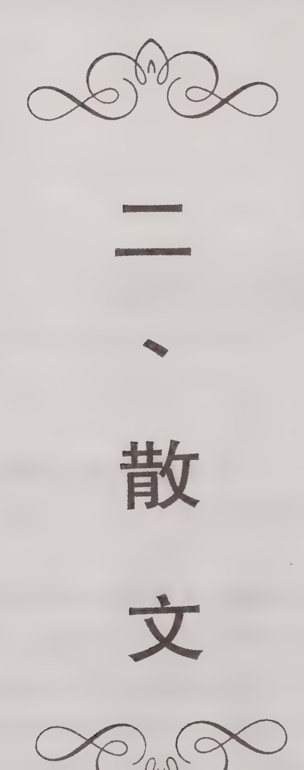
那天早晨我讀着信報上葉和李同版的兩段訪問時，特別記起葉和李其實都是一起辦過《秋螢》的朋友，他們家中或許還有大疊的明信片吧。葉寫過細緻紮實的評論，李用視覺和文字玩反斗的遊戲，他們都寫過好詩，還有其他寫過好詩的朋友，繼

續當計程車司機、在金鋪賣首飾、進入電視台工作、編輯刊物和寫更多文字，有些人繼續樸素善良地生活下去，偶然在路上你遇見他們和高出他們一個頭的兒子在散步，有些人移民他鄉，另外一位好朋友則久病後在過年前撒手離我們而去了。曾經有一段時間，我覺得我們像是一個無名家族中的成員，可以爭辯吵架，但又總會互相支持、互相幫助、永遠在心中記得彼此的。但我們繼續在我們共有的公眾空間中浮移進退、或聚或散，繼續扮演不同的角色，用文字去做不同的事。偶然在這麼奇怪的情況下，好似又再聚首。我們還可以一起設法令這地方成為一個比較可以安居和創作的地方？還是我們不能不放棄這個家了？

在蘭桂坊街道上空，那些攝影給除下來了。像我的詩一樣，這些攝影也變得無家可歸。不管我們願意不願意，我們生活在這共有的空間之中，個人的言論，從八卦專欄開始，也可以影響到公眾的態度。我們爭取一些另類的空間、發表不同意見，這也很容易會被併吞成為齊一的聲音。異議很容易被抹煞。我們的溫柔輕易轉成粗暴。公眾的理想翌日可以被功利代替，輿論總像是難以預料、無可依賴。

蘭桂坊的空間令我想到香港的空間。我們所共有的空間是一個混雜、擠迫而又危險的空間；生活在危機重重中仍似在狂歡節日，天堂裏轉角就是災難。是眾多勢力的角力場，那麼多人想利用它來謀取利益，那麼多人等着撈完最後一筆離去。我們還可以盡量令它成為一個安居和創造的家嗎？好似小心謹慎可以變成自我檢查的壓制、好似自由瀟灑的言論也可以傷害他人的自由，總有那麼多勢力轉變簡單的人際關係，那麼多勢力可以利用或改變了文字和映象的意思。這開放的空間也輕易會失去。沒有了一個友善穩定包容的家我們只好與文字和映象到處游離。

原刊《娜移》第二卷、第二期，一九九三年二月



二、散文



公眾空間中的個人論說
——談香港專欄的局限與可能

一、在香港寫專欄

（一）香港專欄的限制與自由
——回顧七、八○年代《快報》的例子

我在六○年代開始看香港報上的專欄。那時其他傳播媒介沒有那麼發達，對一個愛好文藝的中學生來說，五花八門的報紙也是吸收新知的途徑。因為家裏人多，買回來各種各樣的報紙，自然也看得很雜。但看武俠小說和風花雪月的雜文之餘，偶然也找到一些不同的東西。六二年，讀《星島晚報》副刊的言情小說，忽然讀到劉以鬯先生實驗性小說〈酒徒〉，後來又讀到〈寺內〉，真是帶來驚喜。我在當時的《新生晚報》上也讀到介紹藝術電影的影評，胡菊人的旅遊隨筆、戴天、劉方、陸離和李英豪四人合寫的"四方談"，在《天天日報》和《真報》上分別讀到崑南和倫士談電影的專欄；在《中國學生周報》上讀到小離的"觀影隨想錄"、小思的"日影行"和"路上談"等。這些不同的嘗試，令我相信儘管專欄的形式有不少限制，但也可以包容不少新的可能。

我開始試寫專欄是在六八年夏天，在《香港時報》副刊寫"文藝斷想"，每星期兩三篇左右，又因為副刊每日畫版樣，字

數不會限得太嚴，結果這段經驗並未令我體驗到專欄的限制，反而是自由過度，終以脫稿收場。我後來也在《香港青年周報》、《星島日報》的《娛樂一周》、《星島晚報》等寫過專欄，但最長久也最貫徹的專欄還是在《快報》，從一九七〇年到七八年，最先名為"我之試寫室"，後來改名"書與街道"，一共寫了八年。在寫專欄的這段時間裏，我真正體會到寫專欄的好處和壞處：好處是寫作的訓練，每日給予你反省和表達的機會，叫你學習在有限的字數和時間裏把想法寫出來，可以接觸較廣泛的讀者，也會有較多回應；壞處麼，則是有時間和字數的限制，校對不可能像期刊那麼仔細認真、編排不那麼整齊美觀，因為時間匆忙、篇幅有限，也容易令專欄作者寫得粗疏。有些報章更有內容和表達上的限制，指定要寫流行的題材，指定不可以寫得艱深。幸好我在《快報》遇到好編輯，把專欄寫作的限制減到最低，令我們享有最大的自由。七、八〇年代在《快報》寫過稿的朋友，對這點一定感到印象深刻。

當時編《快報》副刊的是劉以鬯先生，他是一位資深編輯，又是文學愛好者。他編副刊的歷史很長，抗日戰爭時就在重慶編《國民公報》和《掃蕩報》副刊，和平後在上海編《和平日報》副刊，來港初編《香港時報》副刊，去南洋期間曾編新加坡《益世報》和吉隆坡《聯邦日報》副刊，回港後再編《香港時報》副刊。他六〇年在《香港時報》編的〈淺水灣〉副刊，發表不少西洋文學譯介和港臺創作，是當時一個重要文藝園地。劉先生在港賣文維生，最高紀錄是同時為十三家報紙寫連載，他自然熟悉娛樂報刊的商業規律了；難得是他始終熱愛文藝，加以長久編副刊的經驗，所以能編出〈淺水灣〉和後來的〈大會堂〉那樣的文學副刊來，成績有目共睹。他從六三年開始至八八年，編了二十五年非純文藝性的《快報》副刊，更見出在商業社會推介文藝的靈活策略，雖不如兩份文學副刊那樣集中，但在內容的多元性、培養新人眾多，影響深遠來說，恐怕更超過那兩份文學副刊呢！

我在《快報》副刊寫稿那段日子，也看着它不斷變化、推陳出新，雅俗並存，真是在種種限制中發展了最大的可能。那時我們隱約知道，報館方面也常常有壓力，比方說某些稿太曲高

和寡了，娛樂性不夠了，劉先生便會增設一些趣味小品，或把一兩段通俗稿調到版面上方，過一段時間，風聲沒有那麼緊了，又來一段比較實驗性的文學創作。其中當然也會有一定的妥協，未盡如理想的取捨，但在這樣的策略性進退之間，《快報》副刊開闢不少有新意的專欄，包括由名家輪流執筆的散文欄"羣英會"及"短篇小說"，可說開風氣之先，刊登過不少好作品。

據我記得，楊際光、李維陵、方龍驤、司馬長風、亦舒、西西、崑南、戴天、董橋、香山亞黃、梁錫華、王仁芸、盧因、李英豪、陳韻文、陳方、孫寶玲、施叔青、關夢南、吳煦斌、都在七、八〇年代的《快報》寫過一段時間專欄，集體合寫的專欄亦多，如柴娃娃等人的"三輪車"、吳昊、李國威、關平、黃花樂的"會友篇"、《素葉》和《大拇指》的年輕作者，亦曾輪流執筆。其中不少人還是初次執筆，有不少人最好的作品都是在《快報》刊登，比方西西最重要的散文和連載小說，都在《快報》出現。香港文化中的豐富性與多元化、東西文化的衝擊、傳統與現代的調和、都市文化的靈活時新，都可在專欄見到。

我很幸運趕上在那個時候在《快報》寫專欄，因為編者的包容，我幾乎寫甚麼都可以。我記得自己寫過生活隨筆、書評畫評影評劇評和遊記，也寫過詩、小說以及長篇的評論。寫文化評論，有時也可以對社會上一些既定意見提出質疑；生活小品，未嘗不可以提出另類的生活態度。我們的意見容或偏激，當時編者還是一句話不說就發了。我事後才知道，編者為了包容文學性和青年作者，也作了不少緩衝的調整。

在我開始寫專欄的一九七〇年，年輕人寫專欄的並不多。我第一次去領稿費，報館的出納先生怎也不肯把稿費交給我，不信站在他面前的是寫稿的人，後來還得麻煩朋友帶我去領。我八二年回港，發覺情況完全改變了，年輕人寫專欄的很多，當年的新人也變成舊人，時事評論更見尖銳，文化評論偶亦闢有專欄、專業性專題性的專欄更多了，這都是進步。但偶然發現，"以欄謀私"亦復不少，也有未看演出寫成的評論，不負責任的謾罵。限制似乎少了，但如何擅用這相對的自由呢？

原刊《星晚周刊》909期，一九九一年五月十九日

（二）專欄的散文

我是從專欄開始寫散文的，所以是通過專欄的限制去想散文的可能。在我開始寫專欄的時代，文藝界公認的好散文，要就是充滿古典詞藻的美文、要就是充滿機智比喻的典雅小品，都是強調文字的優美、比喻的風趣，而不強調意境與視野。但專欄的世俗形式，無疑對高蹈的姿態是一種反嘲。所以擅寫英國紳士蘭姆式小品的雅客，未必願意紆尊降貴來寫每日的專欄；至於擅用舊詞藻寫舊意境的文人呢，與新一代的讀者距離日遠，他們這類文字在洋場十里的背景中又會產生了一種奇異的變種：作者留連歌榭，以艷麗文辭作為歡場的酬答與宣傳。

早期香港專欄作者不少是南來文人，也帶來了部分上海小報的遺風。在緬懷霞飛道風光之餘，很少正視英皇道的現實，而且因為思想形態的不同，往往對本地的新生事物採取嘲諷的態度：不是罵年輕人留長頭髮，就是罵年輕人寫新詩。我初寫專欄時，很感覺到周圍那種舊文字背後的舊思想。我自己也留長頭髮，也寫新詩，真是勢單力薄，但也只能用自己的方法去表達了。我沒有故鄉的回憶，只想看清楚眼前的事物。我生活其中的城市當時正在逐漸變化，這現代生活，該用怎樣的方法去透視去說出來呢？我只好繞過艷麗的辭藻，尋找定見以外的看法。常見的美文裏說秋天如何令人悲傷、雨天多麼憂鬱、最難忘是故鄉的炊煙、冬日的紅泥小火爐。美文的感情抒發容易變成公式，輪到我來說，我覺得香港的秋天那麼爽朗，是最令人舒暢的季節，我也不特別討厭下雨天呀。而且我喜歡城市的現代生活，如何可以寫出多愁善感的濃情文字呢？我只好不理別人習慣的說法，好好看清這個世界，由零開始去重組文字。寫專欄的散文，對我來說也變成一種觀看和反省這個世界的過程了。

專欄的世俗形式，適合雜文多於美文，所以專欄散文發展下來，也是以雜文為主。不過如果說美文病於迂腐，雜文也易失諸粗疏。專欄字數少，寫得好可以是一針見血，處理不周就會只見結論不見推論，武斷得難以服人了。若果規規矩矩的來

甚麼起承轉合，又會變成呆板的格式文章。每天都有新聞、城中總有流行話題，但人云亦云的話，又有甚麼好看呢？即使自己有意見，一二三四的一一數來，填滿了空格，人家卻只覺呆板。每天抽象地討論道理，很容易變得又沉悶又空泛了。這些問題，都是寫雜文的作者會遇到的。

在試寫專欄的過程，古今中外的散文作品，都可以作為借鑑。我記得當時讀過一位波蘭作家的散文〈蘆薈〉，寫的是對疾病和死亡的沉思，卻通過具體的吃蘆薈的描寫，栩栩如生，短短的篇幅，令人留下深刻的印象，結果便在《中國學生周報》翻譯出來。這樣的作品，自然也使人想到，即使在像一般專欄那麼短的篇幅裏，也未嘗不可以寫出好作品來。具體的寫法，不僅是西方現代散文，也是中國古典詩文的特色，可供一般空泛說理的雜文參考。看到人家的好作品，我就想大家是不是也可以寫具體點，撇開了既定的種種概念，把眼前事物看清楚再說。

一段文字寫下來，也會隱約想到結構與組織，也會留意到鬆散與緊湊、疏密與虛實、色調與節奏、對照與襯托，但寫的人對這些問題多半不是很自覺的，是寫多了自然想想怎樣把零碎的東西更好地連在一起吧了。很少人會像做數學習題那樣練習寫作技巧，即使這樣做了，那練出來的技巧也是匠氣的。一般人還是想到道理就說理，有感情就抒情，面對風景就寫景，寫多了看多了，就感到需要變化。嘗試不同方法，也等於是從成規裏闖出來，從習慣的觀察和表達裏變出來，摸索自己的看法。

寫專欄往往從自我開始。從自我出發，就好像與自我生命沒有發生關連的事就提不起勁去說了。但自我的生命，可以開展，也可以收狹，淺窄的生命令自己擱淺，也把別人帶不了多遠。寫專欄的人是親切的鄰人、每日見面的同事，不遮不掩的尋常臉孔，確是帶來稔熟的感覺。但我們認識一個人，除了知道他的脾氣和性情，也想知道他對事物的了解、對人生的認識；除了想知道他對事喜怒哀樂的感性，也想知道他如何分析事物，有甚麼理由乍喜乍憂。偏執可以造成表面的"個性"，但長年累月地偏執下去，就只能向越來越少的"有同感"的讀者販賣殘餘的感性了。我們寫專欄往往從自己開始，但並不想僅止

於自我，也想留多點空間看事看人。

（三）在專欄中談文説藝

我過去寫專欄，也會談到新書、畫展、電影、戲劇或是舞蹈，就像一個人看到好的東西，也想讓別人知道、跟別人一起分享。這樣寫，一方面是自己生活的一部分，是自己欣賞和學習的東西，另一方面也是眼見香港報章很少文藝評論，當時也很想為七〇年代初開始蓬勃的香港藝術打氣、為帶來新想法的中外書本作介紹。其中比較詳細的評論，當然就超出狹義的散文的範圍了。但在散文的體裁裏，寫文藝的欣賞，也是大有可為的。用散文談文説藝，香港早年報章上已有葉靈鳳、黃蒙田、藏園、黃俊東諸位前輩做得很好，我在港臺雜誌上讀到程抱一和葉嘉瑩的詩話詞話，非常心儀，是我理想中既有才情又有文采的散文。我喜歡的法國詩人高克多(J. Cocteau)、波特萊爾(C. Baudelaire)和阿保里奈爾(G. Apollinaire)、美國詩人奧哈拉(Frank O'Hara)，在創作之餘也喜歡談文説藝，讀來一方面可以看到他們藝術的理想、另一方面也看到他們散文的藝術。

但在香港這地方，早年連對這問題也未能養成一種比較健康的看法。文藝界分成許多個小圈子，不但沒有那樣的胸襟去讚賞圈外的東西，甚至也懷疑別人跨行越界的動機。又有些比較頭巾氣的態度，唯視創作才是“純粹”的潔癖。我過去有位喜歡寫家居生活的抒情散文的朋友，他就常常説：“我為甚麼要給別人寫書評？我還不如自己花時間寫一篇好創作！”殊不知，在沒有健全的讀書風氣的社會裏，“純粹”的創作也越來越難生存，而風氣是要大家開創的，沒有甚麼理由期望他人為你服務，以為可以坐享其成。

我們在香港的局限下嘗試談文説藝，有時也不免碰壁。遇到的種種反應，也見出了某些風氣的浮淺、人心的澆薄。七〇年代初期我在專欄經常談中文新書，介紹了一些臺灣作者，還討論了一些當代歐美和拉丁美洲的詩人和小説家，後來被一位流行作家諷刺我是在“每次都捧一個無名的新作家”。討論聶魯

達(P. Neruda)，也引來奇怪的政治化的誣陷。在香港寫稿，簡單的話也會引起奇怪的揣測、冷嘲熱諷的挑剔，多少是一種騷擾。善意的討論也會惹來惡意的反應。比方有一次評一個青年劇團的新作，討論意念與表達間的距離，寫了幾天，遇到劇團的導演，他劈頭第一句就說："我們的團員都不買《快報》了！"我聽了很難過，感到這裏始終還未能建立基本的批評風氣，每個小圈子都有很根深蒂固的籬笆，你想越界對話，往往有吃力不討好的感覺。

幸而有時也能通過文字，與不同的人溝通。我寫了那麼多年，結果也與很多不同範圍的人有了來往，有些意見不同的人，結果也能結成朋友。又有時通過文字，彼此發現了難得的共鳴，那是最安慰的收穫了。六八年我在《香港時報》寫了兩篇文字，談王禎和的小說，那時我並不認識作者。後來王禎和出版第一本書《嫁粧一牛車》(金字塔出版社)，通過朋友來信說要借其中一篇文字代序，我這才認識了王禎和及《文學季刊》的朋友，開始了一段文字因緣。王禎和當然是一個出色的小說家，但我後來發覺，他除了寫小說，也寫影評書評。他後來在電視工作，還出版了一本訪問電視工作人員的《電視、電視》。王禎和也是入世的有心人，他當然知道，目前的風氣下，除了創作，寫作的人還得互相幫助、開闢一個空間讓創作生存。創作的人寫專欄，至少可以做點這種事。

(四) 專欄與遊記

報章上的散文，範圍比較蕪雜，抒情、議論、敍事、紀遊都包括在內了，純粹的美文反而顯得不切實際。但在已知的局限下，個別作者要別出心裁，作出不同的嘗試，或者說問題說得更深入，或者寫事情寫得更細緻，盡量在一般浮泛的思想和感情中擺脫出來，還是可以做到的。中國古典和西方散文裏種種重要的類別，在專欄裏未嘗不可以嘗試，只是看作者個人的時間和功力吧了。比方以遊記來說，這種文體可以是認真的創作，可以是普及的消閑，也許可以兼有兩方面的好處。這種文

體在報紙專欄的局限下，仍然很可以發揮作用。用遊記來做例，或者也可以超越雅俗的界限觸到現代散文的種種問題。

遊記是最平凡的文體，但這種古老的文體，是不是也可以有新的生命呢？我們閱讀遊記，正如我們閱讀所有散文一樣，最先感到不耐煩的恐怕是其中的陳腔濫調。作者去到一個名勝面前，我們專心聆聽，期望讀到他的感受，不料卻只聽到一連串的四字真言，又是"景色如畫"，又是"美不勝收"甚麼的，叫我們不禁要問：那地方到底是甚麼模樣？他真正感受到甚麼？輪到自己來寫，自然也問自己這樣的問題了。最先喜歡寫地方，是因為喜歡旅行。但不管是世界著名的大都市，或是自己居住的那條又破又舊的街道，令我們寫當然是有些甚麼觸動了我們，使我們想把它表達出來。大家看新事物會敏感，肯化時間去看，這種觀看新事物的敏感和耐性，如果也能用於日常的事物，那就不會急於獵奇，對尋常的人事也能細看，越過浮泛的泡沫，見到事的底裏吧。寫人和事，也是學習觀看，從一條街，到香港，到整個世界。先觀看清楚再下結論。以遊記為例看散文，那就可以見到：説是文字重要，技巧重要，其實觀看事物的態度，能夠看到甚麼才是最重要的。看一個名勝，怎樣抓到一個焦點，把自己真正的看法説出來最難。陳腔濫調，不管怎樣美麗，也不誠實，因為不是自己的。我看過當代畫家大衛・鶴爾尼(David Hockney)的一個大展，畫他去過的地方，認識的人物。他畫的洛杉磯就是後院草地上噴水器的水光、泳池中的波光，還有一張是三株棕櫚樹，灰黑色，一株比一株黑，彷彿化入污染的煙塵中去。他的巴黎可以只是酒店大窗的窗帘子，反而把他喜歡的朋友畫了又畫。這種焦點的轉移，個人的主觀取景，我很能共鳴，覺得是針對陳腔濫調而來的、現代人更誠實更有透視力的觀看方法。當然，這樣做背後要有真實的需要作為基礎，如果凡事都顛倒輕重，那亦只是另一種獵奇；若凡事只有主觀感受，外間只見一片模糊，那又變成另一種陳腔濫調了。

遊記因此更明顯地突出了散文既有章法又無章法的特色。每事的兩面互相牽連：主觀和客觀、全面和部分、寫人和寫

景、知性和感性、緊湊和寬鬆、顯明和隱藏、片段穿插和連貫推進、穩定和移動的視點，沒有人可以說這一種對那一種錯，彼此比例如何，全看所寫的地方、作者的性情、當時的感受。文學的趣味，就在這種複雜混淆的調合變化中。遊記就像對話：人與人的對話，人與地的對話，互相影響，互相觸發。寫不同的地方，會有不同透視，所以自然有了不同寫法；即使寫同樣的地方，也每次都不同了。既與具體的人事關連，但又在寫法上靈活變化，本來也是散文的特色。

（五）專欄的欠缺

透過專欄的局限談散文，好像不能暢所欲言，但這樣更切合香港的現實。香港因為很少長遠而固定出版的文學刊物，報章的副刊在通俗的娛樂之外，也可算兼容了文學的嘗試。報章混雜但是包容，沒有同人雜誌的專精，但也沒有它們的潔癖，在影響上更有過之了。

報上的專欄有不少急就章的文字、拉關係的應酬，但其中也不是沒有好的散文。專欄的生活化特色，也滲透到香港散文中，成為香港散文與臺灣大陸兩地散文不同的主要特色。在香港這地方長大，我心目中的散文都是不純粹的，包容廣泛，與報上從世界新聞到經濟股市分析都可以互相牽連，而我又以為這是優點而不是缺點。對於置身外面對香港文學不大了解的朋友，我們希望他們了解香港情況與別處不同，也能正視報章的貢獻。對於大家仍在寫專欄的朋友，則當然也不妨自問香港處境造成的欠缺和局限。即以散文來說，回頭看中國古典散文的篤實厚重、五四散文的闊大胸襟，外國現代散文的開朗和想象，自然也可以從香港開始，進一步發展得更深更闊。

許多人對現在報上的專欄批評，大概是因為其中也有一些偏狹的意見和輕浮的感情罷。但散文的好處，尤其表達在每日報章上，自然是它的世俗尋常，因為容易接受，所以也能由淺入深地引導人去對問題思考。目前確有不少專欄鼓吹名牌衣服、消費飲食，有心人當然也可以同樣用專欄來引起人對這些生活態度反省。散文感性的一面，常常在專欄中發揮到極端：

散文容易表達個性，但若果一個專欄作者未能修養性情，沒有進修只有表達，那就很容易枯竭；專欄因為字數限制，若沒有詳細推論，往往就只見武斷的結論。不過若果反省到這類問題，善用這媒介，還是有可為的。報章上寫稿比較電影和電視還是有更大自由，可以表達對更多事物的意見。針對流行的態度，專欄的散文自然也可以成為一種抗衡的文字，在我們這個日趨輕浮激情和暴戾的社會中，成為一種明辨是非、穩定的、生活的力量。

《在香港寫專欄》原刊《文藝》雜誌第五期，一九八三年三月

二、專欄與新感性

博益編者囑我談談對專欄的意見。我過去在《文藝》上寫過一篇〈在香港寫專欄〉，談七〇年代在香港寫專欄的經驗和感想，裏面的意見不再重複了，這裏就專門說說八〇年代的專欄。

（一）　多元化與專業性

在七〇年代，我們對文學批評家說的話是："不要抹煞報章上的專欄啊！"報章專欄親切地道，自有香港的特色。因為文學雜誌的不足，報章專欄反而是創作的園地。到了八〇年代，我們對所謂文學批評家說的話卻是："不光是報章上的專欄才是文學啊！報章上的專欄並不都是文學啊！"這一方面看到香港專欄的發達，一方面大概也看到文學批評水準的低落了。

專欄品種愈來愈多，專業性的要求也愈來愈高。所以會有邵國華寫優皮經、舒琪寫錄影經、李英豪寫養花經，都是有專業知識，集中來寫。社會生產分工精細，現代城市鼓勵多元的生活方式，香港資訊流通，愈來愈令讀者不滿意浮泛表面的概說，不滿意從外國雜誌改寫過來的資料，要求作者有自己深入

的認識和意見。政治和經濟的專欄是這樣，畫評和劇評的專欄也是這樣。即使談電影談文學，光是把故事內容複述一遍已經沒有人要看了。

要真正公平地評述香港目前的專欄，也需要專業的時間與專心。不斷有新的報章、新的專欄，如何可以有一個公正的評價？恐怕不是一個人可以做到的。我們只能以自己的興趣和口味，在自己接觸的十來份報紙上，挑選自己喜歡的專欄。我選最喜歡的幾個專欄，跟你挑選的可能完全不同。問題是我們只有一張名單，還是容許這名單不斷增添，包容一些跟流行觀點不同的意見?有時中國大陸來港的作者，看到一兩份報紙，就會說香港文學比較粗糙，他們大概一方面是看得較少，沒看到專欄也有比較精緻的例子，另一方面是看法較窄，不大能欣賞現代感性的城市戲謔。在這樣的情形下，就很難向他們解釋為甚麼報上有些文化評論的文字，比文學雜誌上的作品更出色；為甚麼一些遊戲文章，可能比老前輩的教訓性文字其實更誠實。

拿七〇年代與八〇年代的專欄比較，我們會發覺是文藝性逐漸減低，而專業性逐漸增強。報上逐漸增多了電腦使用、辦公室政治、投資指南、廣告人語、商業策略、酒店公關日記這類的專欄。文筆的優美不是必須的條件，內容的多元化與專業性反而是要求。這亦具體表現了商業社會的特色。在這種傾向中，對問題的思考有時也會由泛道德的思考轉移至比較功利或商業價值式的判斷。

(二) 親切與陌生

我們看專欄，當然主要不僅是為了專門性的知識。專欄吸引人的地方，主要在它的親切感。專欄刊在報上，容易接觸到(不用去訂購，不用去書店尋找)，容易拿在手上，在上班的車船上看完。專欄作者就像一個朋友或同事，是每日有接觸，有共同話題的，談得來就談下去，談不攏就不談算了。專欄就像“閑話家常”、“傾偈”、“天南地北”、“信口”而談，是“日記”、“手記”或是“私記”。

因為這種特別的溝通方式，所以寫的時候多少會有種調

整。不是說報館或編輯給你甚麼限制，而是你自覺地把響亮的聲線降低，把高蹈的姿態緩和，正如齊白石畫上題字所說："不欲教人仰首看"。本來想談嚴肅的問題，但在寫的過程中，不管說得如何艱深，還是會有讀者的影子在腦中，不致於自說自話了。這種親切世俗的特色，或許也是香港散文的一個特色，與臺灣或大陸的散文不同，較少文藝腔，較少文雅的形容詞，卻更多現代生活的感性。這不知是不是與香港許多散文作者也寫過專欄有關？

但親切感也可以是一種缺點，尤其當親切變成重複的平庸。說的話不會特別令人吃驚，但也沒有甚麼足以令人深思的地方。如果一個作者的感性枯竭、情感麻木，也沒有新的看法，那麼專欄的形式也很殘酷地立即把這映現出來。談感想和意見，太多一般常識的看法，人云亦云，只會使人厭倦。有見識的讀者，也會覺得不足了。刻意培養的親切感，容易變得造作。剛從外地回港的作者，有時會有某些清新的意見，日子久了也易變得平庸。所以有些寫專欄的朋友有時寧願去談談書或電影，寫旅行所見，大概就是不想販賣麻木的日常感覺，希望也在寫作過程吸收學習，擴闊自己的眼界。

八〇年代的專欄裏，李碧華以她的尖銳筆調和鮮明感性，引起一定的注意。這也有一種反"親切"的新鮮感，不過她的語氣是反親切的，內容和想法卻並不脫離大眾的想法，仍然是"親切"的。另外有些作者則以較低調的姿態出現，但在一般親切的題材中流露了新的想法。比如早期的倍思，繼承了中國傳統小品文的寫法，以景寫情，以日常瑣事寫感受，有生活趣味亦有個人不同的見識，卻是細緻沉潛的。但能否保存態度的平正、視野能否開展，還有賴日後實踐的考驗。

（三）女性的感性

八〇年代女性作者的感性跟過去表現出來不同。八五年港大的"香港文學研討會"上，有一位評論家論香港女作者散文，選了三月八日的女作者專欄為例。這種抽樣調查偏偏卻遺漏了八〇年代女性專欄作者的新感性，比如當年一份經濟報上"婦

人之見”的專欄，提出比較實在和理論性的角度去思想香港女性的問題。其他新一代寫專欄的女作者，不少也對女性問題，連帶現代文化問題，作出新的思考，比如黃碧雲和游靜。

她們對寫作的問題也有新的反省，黃碧雲在專欄“眉批”的〈答辯書〉中說專欄有每天面對讀者的機會：“——Quoditien 沉悶、重複，但它有潛移默化的功能，它的社會力量，不容忽視。專欄有它庸俗的限制，但我覺得能夠在這個庸俗的媒介，做一點“重現”的事情——以文學重現多種精神狀態，是很有意思的。我也時常抱着這樣的心情去寫，透過獨特的、個人的精神不平衡的經驗，以文字重現一種有普遍性的集體不平衡狀態。”

但讀者，或者習慣了某種思想和表達方式的讀者，能否接受這種想法，看來還得經過一段調整時期，所以新一代作者，也嘗試用種種方式，打破讀者的閱讀或思考習慣。最有趣的嘗試可算是游靜一九八八年在《星島日報》專欄“裙拉褲甩”中的一篇“你要往哪裏去？”，打破文字的種種習慣連繫或表達方法。除了這些實驗，也有作者在文化評論上認同或反省其他表演藝術形式，向這個社會一些習慣想法開玩笑。

寫文化評論較出色的，過去有《信報》的羅童，他對香港文化的評論，由對進念的戲劇和城市當代舞蹈的評論，到在《新晚報》寫周潤發現象，在《大公報》檢討流行小說，都做出一定成績。過去他與何國良、葉彤、王仁芸幾位在《信報》的專欄“觀景窗”，也是嘗試從一個不同的角度反省及評論文化，這專欄不久也停了。

八〇年代的香港專欄出現了一些新人，有新的感性和新的反省，他們當然不是主流，與主導的想法有或明或暗的距離，提出另外的生活態度、不同的文化反思，這也豐富了香港專欄的素質。至於他們能否寫下去，發揮作用，作出影響，這就要看報館老闆和編輯包容的程度，以及他們自己的堅持和發展了。

到了八〇年代末期，新作者越來越多，也有不少為報界接受，見報率也增加了。但其中顯然也有不少問題，如社會文化觀察的專欄，也可以逐漸變質為追隨潮流與附和時尚。年輕一代的文化版編輯，因為經驗較淺、認識不深，也曾鬧出不少笑

話，比方《信報》訪問古華，"寫小説對結構頗注意"竟被筆錄為"寫作結構主義的小説"；《經濟日報》訪問韓少功，"在湖南生活了數十年"，竟被筆錄為"在苦難中生活了數十年"。除了常識性的錯誤以外，還有沒看演出寫成的評論，自我吹噓的宣傳稿，道聽塗説而寫成錯誤百出的消息稿。寫劇評的人居然不知道過去香港演出過甚麼戲劇、寫影評的人根本記錯了情節，感性無限氾濫地借景抒情，自我感傷一番，還要連羣結黨排斥其他的意見。香港報章的文化版和評論專欄好似較以前多了，但水準和態度的參差，又是前所未有的。在種種偏側中仍然堅持的作者當然更值得我們尊重了。

原刊《博益月刊》第九期，一九八八年五月

三、"公眾空間"中的專欄

香港有幾十份報紙幾百個專欄，專欄無疑成了香港文化的特點。隨着專欄的普及、影響的廣泛，討論專欄的文字也多了。由早期討論"專欄是不是文學？"之類的泛泛而談，也發展到討論專欄文字、專欄特色等問題。《博益》月刊推出過討論專欄的專輯，報上曾有過推介專欄的專欄，可見大家對專欄的興趣和熱心。其中當然也有富有啟發性的見地，也有因所見不全而造成的偏差了。

討論專欄可以有許多不同的角度。我在這裏嘗試再提出另一個角度：以專欄作為"公眾空間"中的個人論説，試看是否可以對當前專欄的趨勢和討論提出另一些看法來。

從表面看來，說專欄是公眾的空間，好像與目前專欄某些"專業化"與"私人化"的傾向是矛盾的。但細想又未必完全如此。從六、七〇年代到八、九〇年代，香港專欄的要求的確是比較"專業化"了，上天下地無所不談的專欄仍然存在，但同時出現了不少專門性談經濟、政治、藝術、醫藥、教育、投資、

移民，甚至優皮、音響、錄影、養花、養狗等問題的專欄，而且受到一定程度的歡迎。編者在編版的時候，也會照顧到概括與專精之間的平衡。有些報紙甚至說要求每一個欄都是"專"的欄，也撥出較多篇幅去開闢如電腦、科學新知、圍棋等專欄。但事實證明，過分精專的科技性專欄，並未特別受到歡迎。成功的專門性欄目，也不僅在專家的權威與知識，而正是在能通過一個公眾的空間把專業性知識介紹給更多讀者。如果僅要科技知識，讀者隨時可以在書店購到專門手冊，可以用更廉宜的金錢更少的時間獲得這種技術說明，專欄的傳意顯然是另有特色與專長。認識專欄是一種公眾空間，或許可以在討論時避免陷於唯"專"是尚的迷陣，而可以考慮辦報的目的是甚麼？公眾的傳播有沒有它的責任？專業化有它的好處，端看怎樣用。專業化的專欄可以糾正浮薄和膚淺，可以引起人對問題深入思考；但專業化的強調也可以變成中性的純資訊報導，或者在平衡不均時變成對科技要求專深而對思想要求淺薄。專欄的"專業化"本身並不足以作為好壞的標準，還要看在全面的公眾空間裏發揮甚麼作用。我們在香港還是面對種種矛盾：報上一方面生硬地翻譯科學新知、一方面認為書評過分沉悶而不願刊登；一方面庸俗膚淺的意見充斥報端，一方面也得慶幸偶然有編輯會去刊婦女協進會的專欄"女流"或"婦人之見"，或者談亞洲另類戲劇、東歐與其他外國文化探討的專欄，在公眾的空間中提出一些不同的想法。

說專欄是公眾的空間，一定又令一些強調專欄"私人性"的作者不同意。他們會說：專欄就像我私人的日記，想到甚麼就說甚麼，你喜歡就多看一眼，不喜歡就不看算了，有甚麼那麼大不了呢！

但是，正因為專欄發表在公眾的報章上，與其他專欄並列發表在一起，這"並置性"取消了專欄的"私人性"，令它成為與日記並不完全相同的東西。

正因為這樣，專欄的論說，與其他公眾的論說一樣，自然都可以引起其他公開的反應，亦不是不需對其論說負責的了。現在流行利用專欄來吹捧老闆、抬高自己的地位、為自己謀取

好處，這已是常見的現象。"以欄謀私"的作者，最喜歡說的是：寫專欄不過是"消閑而已"，不必認真。但在為自己謀私而吹捧粉飾的過程中，的確也會寫出與他人有關的論說。比方扭曲過去的歷史、不負責任地傳播謠言混淆是非好壞的標準，比方吹捧流行女作者的作品比得上《紅樓夢》，要作為寫作教材，或者吹捧某色情片為了解香港文化人必看作品之類，顯然想影響公眾的觀點。文字好似代表了某種權力，一個圈子可以形成一時的權勢，但文字印出來也留下來，將來的公眾還是可以對這些問題反省的。

說專欄是公眾的空間，或許也可以側面對近年討論專欄時提到的文字問題補充一些看法。近年頗有些熱心的教育界人士，認為香港專欄文字砂石太多，粗淺拙劣，真正有文采的文字太少云云。這些說法有一部分道理。即使從公眾的空間這角度看，文字也有一定的要求，太多印刷的錯漏或文字粗疏不足以傳達意義，當然會構成問題。但如果我們從公眾的空間這角度看，又會發覺，我們看專欄，一般並不是在要求文字的"美"！

這裏面大概牽涉到兩種語文觀，一種是要求文字的美感與純粹，視之為一種自給自足的藝術品；另一種則視之為溝通，與複雜的社會文化背景相連，在輾轉傳情達意的過程創造與調整。傳統對美文的要求是前者，專欄的可能卻正在後者。把一篇蘭姆(C. Lamb)的小品放到香港報上，那紳士腔與故作機智的比喻、咬文嚼字的典故，可能會令人覺得特別造作了。美文也不再令我們感動，是因為我們對美的看法改變了。"語文"豎立規範，"文學"的溝通卻重尋索。專欄的文字當然可以有文學的追求，要顧語文的基本符碼作為溝通，但它也容許許多不純粹的東西，在公眾的空間裏與俗世有往來。

生活在現代城市的人、工作和知識漸趨專業化，接觸範圍愈來愈固定，興趣變得集中，也愈易形成種種偏執。一個公眾的空間因此是非常需要的，那是一個不同的人可以在其中自由活動和發言、傾聽不同意見、平等地溝通的地方。公眾的空間可以是城市廣場、自由論壇、海德公園；公眾的空間也可以是鬧市街頭、街角酒館、電視電台的對談、報刊的專欄。一個公

眾的空間是你可以經由某些途徑、尊重原則之下發表意見、又聽到不同意見的地方。

原刊《星晚周刊》914期，一九九一年七月七日

遊記的視野與性情

幾個人一道登上青城山，走了一會，漸漸也各有各的去向：有些人一直爬上山頂；有些人就在半途坐下來；有人乘臥轎，讓人抬上去；有人在小賣的攤子前駐足，喜歡熱鬧的人間買賣；有人沿途瀏覽風景，目的在尋找清幽；有人要尋道；有人喜歡獵奇；有人懊悔上到山頂忘了買那有名的乳酒；有人匆匆買到一根枴杖扶着登高；有人乾脆回頭，坐在山腳的茶座上慢慢呷茶。事後説起來，每個人因為自己走的路，因為自己見事的角度，説的都是自己所知道的青城山了。

遊記文字大抵也是這樣。但我們往往也不以為有甚麼不對，作者只要不過分自以為是，我們多半都能接受比較個人的觀察。寫作遊記，一個地方有一個地方的文化歷史，寫黃山有黃山的筆墨，寫三峽有三峽的掌故，好像已經有那麼多人在那之前來過了，但我們也願意再看一篇，如果它能提供一個新的角度。這一方面是承接，一方面是變異。閱讀遊記的趣味，往往也在這種文化脈胳與個人體會之間的穿梭來往，是公眾知性與私人感受之間的種種互相滲透、互相調節。

去旅行，有人喜歡尋幽探秘，有人隨遇而安；看遊記，有人喜歡用機智的文字寫奇詭的風景，也有人喜歡在平凡的地方看出不平凡的東西來。從旅行可見到人與世界萬物的關係。我們一直相信行萬里路可以令個人心胸開闊，思想品格或文學修養都有賴江山之助；而事實上，每一次出遊裏個人修養都不斷受到外界的考驗。這樣的磨練，簡單説是心中畫出世界粗略的藍圖，得到一個仔細實在驗證的機會。所遇和所感的關係，微妙變化，不是具體的成規可以説得清楚的。過去許多精彩的中

國古典遊記，寄托了詩人遷謫的怨憤或豁達，對時局政情改革的希望，或者對民生民俗的同情和熱愛。西方浪漫詩人的作品裏，也不乏對自然的尊崇、驚慄、尋索與戀愛。一個自然美景也是塑造個人胸襟的養分，是孤寂失望失去信心時回想起來的安慰。從與外界山川的相遇開始，人的心靈在感受之餘，往往回頭去反省調整自我，再又帶着新的眼光去看新的事物，物我之間的交感來回不息，往返不絕。

在我們心目中，愛旅遊的人，是一個流連萬象，沉吟視聽，領會自然界瞬息萬變而有所感動的人。但在今日常用的詞彙裏，“遊客”兩個字，卻使我們想到穿着夏威夷恤揹着照相機跟在持旗幟的導遊背後的一大羣人，不是在店鋪裏討價還價，就是在街頭吱吱喳喳。現代交通發達，旅遊普及，也帶來了許多旅遊的瑣碎與慵倦，人心的飽饜與不耐煩，也就有了想象力的馴化、旅遊的商業化、人際關係的物化，這也無疑在現代遊記中見到端倪。我們也許愈來愈少見到徐霞客那樣攀險登巘的先鋒了。

但如果不執着於兩個極端，那麼在古典的詩意和現實的庸俗之間，其實倒也未嘗沒有可觀的景物，在兩端之間，我們也往往找到一些可讀的遊記。我們愛看遊記的人，總有興趣知道另外一個人遊了某個地方以後有甚麼想法。一方面是對地方感興趣，一方面是對人的看法感興趣。人在景物裏駐足，凝思歇息，有所出神，內省而有所感，是最動人的一刻。不管是人與山相看兩不厭，還是我看青山多嫵媚，料想青山見我應如是，不管是橫看成峯也好，側看成嶺也好，寫的是濃粧還是淡抹，我們也總覺得相宜。詩人即使有十三種看山鳥的方法，我們也樂於一一細讀。

所謂遊記的作法云云，其實也不外是作者性情的流露。有人刻意狀物，層次繁富，有人張羅巧妙的比喻，追求生動的諧趣；也總有人順其自然，隨意行止。有人反覆綜覽細寫，聲色絢麗，筆法恣縱；也總有人喜歡淡墨素筆，說一刻裏靜觀的感受。遊記正如其他散文，不必強分高下，不必一定以為妙喻勝於感興、繁麗就優於清淡，至於爭辯說感性就好，知性就不

好，好像更沒有甚麼意思了。端看感性抒情是否飽滿，知性分析是否精闢。每個人拿捏的分寸，表現的濃淡，還是關乎性情，當然更牽涉視野，容許活潑多樣的個性，才可以有各類不同的散文。

散文裏我特別喜歡看遊記，旅遊的文字，在散文的類別中是最不會拒人千里之外的，永不會成為自閉自戀的美文，總是向外打開門窗，為我們開拓新的空間。在旅遊中遇見喜歡旅行的朋友，多半心境開朗，暢快地告訴別人自己剛走完的一段旅途，自發地把藥物或食水借給別人，提供購買車票的竅門，在疲倦的旅程之餘樂於把自己的經驗與人分享。《中國旅情》的出版，讓我們有機會與這麼多喜歡旅行的文友聚首一堂，聆聽他們愉快的經驗。

原刊《大公報》，作為序文收入

《中國旅情》(臺灣：明天出版社，一九八八年七月)

從甕中長大

——序《甕中樹》



我站在街頭等候，然後葉輝匆匆忙忙來了，遲了五分鐘，剛交了稿，他手上捧着大叠校稿，又或者我背着一個大袋，裏面盡是我們摔不掉的責任。我們到排字的地方，到書店去商談甚麼，或者走過去交稿。事情辦完了，鬆了一口氣，還有半小時，去喝杯甚麼！在灣仔，我們推門進去，這餐廳有個城市的名字，教我們不約而同想起欠《九分一》專輯的稿債，不知如何是好。這地方，我忽然記起，我們來過的，我想葉輝一定記不起來了。一九七八年夏天，我離港前一天，我們在這裏喝咖啡。這兒那時還是一爿小茶餐廳，透過玻璃可以看見外面的電車和行人。那天我們說了一些互相鼓勵的話。過了十年，餐室時髦了，多了個城市的名字，這城市和人們的風氣也變得多了。眼前的葉輝，十年來在為工作和生活奔波之餘，終於寫下了不少踏實的作品，我回港後訂了晚報每晚看他〈甕中樹〉專欄，愈來愈覺得，我的朋友已經超越了孕育他的容器的限制，成長為一棵茁壯可靠的大樹了。

我問這塊老樹頭："喂，喝甚麼？""檸檬茶——"拖一條猶豫的尾巴，聽見我喝啤酒，還是叫了啤酒。我說："你晚上要上班……""一杯，不要緊的。"然後談到最近的風氣，某些令人擔憂的現象。一杯喝光了。"再來一杯，不要緊的"。我也知道

大概是不要緊的。他會照樣回去選電訊、翻譯、發稿、排好版樣，即使有點飄飄然，還是會有足夠的節制做好自己的工作。這樣，時間到了，他便會站起來，匆匆忙忙截一輛車趕回報館去。

我們都習慣了在限制中生活。"甕"不過是個象徵罷了。葉輝寫他以前住的地方狹小得像個箱子，寫他十二歲前生活限於筲箕灣一區，寫他輾轉從一所私立中學到另一所私立中學，也是由一個甕到一個甕罷。我們在香港長大的這一代，多少總有相似的經歷，成長的挫頓和尋索、局限和超越，對我們來說都熟悉不過，我每次重讀〈我的私中〉一文，都仍然感到痛楚和安慰，無法言說的感動。



在香港長大，其實也是在種種限制之下長大。因為限制特別明顯，也分外自覺去超越它。幸好甕口總可以張望天地，甕內也有寬大的圓腹。閱讀和觀看是超越限制的方法，旅行和接觸他人，也可以擴闊視野。

也許我們都是從甕中長大，所以對甕內的色點和紋理瞭如指掌。葉輝寫荔枝角、寫上海街、筲箕灣那些舊樓、那爿舊書店、那些老影院，像不像一個個舊甕？寫後巷的風景，牆上的裂紋，親切得確像手上紋理。下棋的友人，生活的點滴，常見的事物，總是不易捨離。我有過這種的想法，我想葉輝一定也有過這樣的想法：香港的山水，也有它的特色，不一定要寫世界名勝呀！寫實在平凡的風景，也有意思，不一定要攀險登巉，不一定要賣弄典故鈔錄詩文才算寫遊記呀！看他的〈山水七疊〉，就是在香港境內的山水酣遊細賞。香港是一個甕？是一種限制？香港也可以有無盡風光呢。從甕內長大，至少實事求是，不矯情，不誇張，不好高騖遠，老老實實正視甕的限制和可能。

正是有了這種平正穩紮的態度，然後才會從甕 口繼續抽

長，向四周長出茂盛的枝葉。如果本書頭三輯的散文，記載了他多年來在香港生活的所見所感，那麼後兩輯散文，則是通過閱讀和寫作，開拓自己思考的空間，從古今中外的比較觀照，逐漸培養出更成熟更睿智的想法了。葉輝不跟誰比賽，勤奮自律是向自己交代。他彷彿通過讀書寫作建立了自己，由一個逃學的少年，逐步邁入溫煦爽朗的中年；由一個受善良教師感染的問題學生，逐步變成一個能夠規勸和感染他人的成人了。葉輝向我們證明了，就是在香港這樣充滿限制的地方長大，靠着在香港找到的書本、看到的藝術，一個人也可以自學成為一個不必在任何人面前感到慚愧的人，可以不卑不亢，明白事理，頭腦開放，明智地面對新思潮，批評四周不合理的現象，既有溫情和諒解，又是一位直言的諍友。確是從甕 中生長出來成為一株直立的樹了。



成長確是像樹一樣舒伸，向外拓展自己的空間。但像樹一樣，有時也會遇到外物阻礙，有時也未嘗沒有自己的猶豫。在理想的舒展和現實的限制之間，就有了種種反省和調整，堅持和讓步。最近這幾年，我和葉輝，也自動或被動地，參與了一些文化界的活動，不管是辦刊物、編書、寫專欄、辦講座，或是其他種種相關的文學活動，也遇到許多奇奇怪怪的事情，意想不到的反應。我們無奈地發現外在的社會空間，其實並不鼓勵個人的直立和生長。我們隱約感到，文學跟隨社會風氣的變化，許多事情變得不那麼單純了。有些人別有用心地建立勢力，排斥異己，有些人混淆標準，改寫歷史；有些人更用了文學批評作為交際應酬的手段、貶抑他人的武器。在這樣的環境裏，我們不得不自己思索、反省、進修，面對大大小小的問題嘗試判別是非。一方面並不想孤芳自賞，但另一方面可也不願意隨波逐流；確想做一些於人有好處的事，但卻不想隨便被人

利用，到頭來幫忙去扭曲真相。在人情來往上有調緩之處，但在大的問題上還是希望能堅持原則。人際關係牽連糾結，對於觀點想有所辯正，是非問題想反覆思考，自然也不免仍然惹來一些麻煩；與人有時好似針鋒相對，對事仍望能不涉意氣，對於某些因素和境界，仍是有所嚮往的。

所謂成長，大概就是在這樣的拉扯力量之下進行的。或許也不是沒有如詩人所說的尺蠖在枝頭的升降，蠕蠕而前，見露匆匆回頭。誰又能說自己把握的分寸一定準確呢？對外界空間的迎拒進退，未必完全得心應手。誰知道發聲會不會變成魯莽，沉默又是否到頭來變成荏弱？克制自己可能是一種美德，但又會不會連應該展明的也有所壓抑？舒展暢言固然痛快，但又會不會未經細辨，對所說的事不公平？思考而能提出獨特的見解，當然是最好的事，但有時也懷疑會不會見點而不見面，見樹木而不見森林？倒過來，要顧全四方八面的觀感，調整成四平八穩的意見，到頭來又可能忽略了個別不同的事例，說出來變成只是附和流行的意識形態罷了。也許成長的過程往往就是在自己和世界之間反覆觀照，來回考慮。葉輝本書談詩談藝的文字，也是在這樣的背景之下沉吟思辨的結果。

一九八八年六月

原刊《甕中樹》（香港：田園，一九八九）

小說家的散文

——序《看牛集》

寫小說的人也寫散文並不出奇，對於吳煦斌大家卻只看過她的小說，很少看到她的散文。小說似乎才是她最適合的文體：濃麗的文字、豐富的意象、寓言性的故事，透露她在人生中嚮往的素質。專欄散文所代表的日常性和親切性，用平淡語言直接抒寫的作風似乎並不是她的本色。吳煦斌也真很少寫散文，這也跟她的個性有關：有深沉廣遠的追求，卻並不擅長在實際環境溝通與表達自己。但即使如此，在香港現實環境中從事文藝創作，多少得兼顧純粹文學創作以外的工作。所以吳煦斌一九七二年編《四季》時，亦因找不到人寫而自己動手寫書評，還在《香港人》及《文林》寫過繪畫欣賞的文字，編《大拇指》時寫過民間工藝欣賞短文。純粹寫生活的散文都是被編輯迫出來，因人情而不能不寫，包括應劉以鬯先生之邀在日報上寫了幾個月的〈看牛集〉專欄，還有就只有後來應黎海華之邀在《文藝》上寫出〈搬家〉。後來有人找她亦沒有再寫。

《看牛集》原於一九八三年在快報逐日連載，大概刊了三個月左右。這些散文文字，的確展露了更多作者現實的一面。據說有人說看不明吳煦斌的小說，那麼這些散文應該沒有這樣的問題。她記憶中的舊物，令人明白她小說裏天馬行空的想象未嘗沒有現實的底子；她對生態的熱愛與刻畫令人更了解她小說裏大自然所帶來的信息。她散文裏一些人物的素描，可能是小說角色的原型。她寫讀生態學時在夏甘巴沙漠做實驗、後來在海洋研究所唸書，都為她在美時所寫的小說如《牛》和《一個暈

倒在水池旁邊的印第安人》提供了現實的背景。不過一個小說作者大概是極不願意隨便出賣自己真實經驗的，所以她的散文也帶著小說的寫法：自然流露但也極有選擇、比較親切但也絕不濫情。好像是散文比小說可親、小說比散文有更多藝術；看仔細點：卻是現世的散文亦有距離、小說的寓言也不是不入世的。小說散文並看，令我們更深體會到寫小說的那個人，以及小說藝術背後的人生嚮往。

寫這些散文時吳煦斌剛從美國唸完生態學回港，種種外在環境的轉變、親人的變化，令她思前想後。離港一段時間後重回香港，令她時空倒錯地回到童年，用小說的筆法生動勾勒了一列過去很少提及、珍藏在記憶中的舊物。造句和描寫這麼樸拙，仿如孩童的角度，亦正是作者的本質常態，想念着那些不會破損的事物、溫厚柔和的人情。從這些文字可見，作者是生長在一個完整而溫暖的家庭裏，父母的寵愛令孩子的童心得以發揮、個性得以完整地發展。以一個生長在相反環境的人來說，我讀來充滿羡慕：一個人的成長充滿了機緣和運氣，亦依靠自己的塑造和開拓，一筆一畫都值得珍惜。我們離那溫暖的人情的巢愈遠，愈是面對外面愈多的交錯和離散。吳煦斌近年亦面對疾病的糾纏、心緒的紊亂、以及我們這一代人同樣面對如何適應這新的現實的錯亂。我希望她經歷過去的混亂而重新調整，健康平安地做她想做的事，因為她的作品的確是少數能給予我們溫暖和希望的東西。

原刊《看牛集》(香港：突破，一九九一年)

序《詩經與現代愛情》

一向以來，談論《詩經》的文章裏，既有闡幽顯微，以盡其蘊，也有旁推理趣，"斷章"取義的。嚴格的考據分析，固然可以幫助我們解結文本；就詩句而別生感想，也往往帶來浮想連翩的樂趣。反正詩三百既豐富又浩瀚，每個人自然可以就性之所近，涵泳而有所得了。

《詩經與現代愛情》是英豪散文寫作的新專題，集中在部分〈國風〉及〈小雅〉的作品，推衍詩句的含義，作為個人愛情體會的引證。把《詩經》與現代愛情參照互讀，確是有心之作。以現代人的眼光去開展《詩經》，又以《詩經》來對現代生活作出規勸，也是物雖胡越，合則肝膽。要談詩和愛情實在並不容易，本身就像寫詩或戀愛一樣是一種具高度創造性的行為了。

《詩經》裏的愛情詩為數不少，光是〈國風〉裏就有六十多首。不光是數量多，展現的愛情面貌也是繽紛複雜的。愛是相見的安慰："風雨淒淒，雞鳴喈喈。既見君子，云胡不夷"(〈鄭風．風雨〉)亦有邂逅的快樂："邂逅相遇，適我願兮。"(〈鄭風．野有蔓草〉)但也是日夜反覆思念的煎熬："求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，輾轉反側。"(〈周南：關雎〉)是那可望而不可即的距離："南有喬木，不可休思。漢有游女，不可求思。漢之廣矣，不可泳思！江之永矣，不可方思！"(〈周南．漢廣〉)愛是那溫和的懷念，希望自己做得更好，可以好好對待對方："有杕之杜，生于道左。彼君子兮，噬肯適我？中心好之，曷飲食之？"(〈唐風．有杕之杜〉)愛又是那焦急的等待，人羣中孤獨的期盼："招招舟子，人涉卬否。人涉卬否，卬須我友。"(〈邶風．匏有苦葉〉)愛情是那日常的感應和溝通："彼

美淑姬，可以晤語”。(〈陳風・東門之池〉)愛是不能抑止的熱情：“心乎愛矣，遐不謂矣？中心藏之，何日忘之？”(〈小雅・隰桑〉)愛是相贈的好意，對將來的期望：“投我以木瓜，報之以瓊琚。匪報也，永以為好也。”(〈衛風・木瓜〉)愛是勇敢的信誓：“穀則異室，死則同穴。謂予不信，有如皦日。”(〈王風・大車〉)愛是平正的允諾：“死生契闊，與子成説。執子之手，與子偕老。”(〈邶風・擊鼓〉)愛是新婚的好合：“今夕何夕？見此良人。”(〈唐風・綢繆〉)愛是共同生活的甜蜜：“琴瑟在御，莫不靜好。”(〈鄭風・！女曰雞鳴〉)但有愛情的結合，也會有生死相隔的孤絕：“角枕粲兮，錦衾爛兮。予美亡此，誰與獨旦！”(〈唐風・葛生〉)也會有分離的苦苦思念：“自伯之東。首如飛蓬。豈旡膏沐？誰適為容。”(〈衛風・伯兮〉)愛也包含了傷害和背離，像〈衛風・氓〉中的女子，思前想後，回憶過去的愛情如何變酸：“及爾偕老，老使我怨。淇則有岸，隰則有泮。總角之宴，言笑晏晏，信誓旦旦，不思其反。”又像〈邶風・谷風〉中的婦人，怨訴自己的辛勤，責怪對方的變心，從她話裏我們可以見到她現在可悲的處境：“涇以渭濁，湜湜其沚。宴爾新昏，不我屑以。毋逝我梁，毋發我笱。我躬不閱，遑恤我後！”但也許愛情的憂苦，並不盡來自背棄或死亡，而是生活中零碎的期待與失落，個人本性種種欠缺造成的種種偏執。〈邶風・終風〉中的女子希望對方能改變，既心傷又不能忘情：“曀曀其陰，虺虺其靁。寤言不寐，願言則懷。”這種不徹底的矛盾，也往往成為愛情的一部分罷。

在未看英豪的書稿前，我猜想他會選哪些詩例，從甚麼角度去談，以及怎樣去跟現代愛情拉上關係呢？看過以後我大概見到一條線索，即他特別強調“不假雕飾”的簡潔美好的文字，以及“單純真摯”的感通的主題。我想這也跟英豪理想中的生活態度，他目前走到這一階段的發展有關。《左傳》有謂“賦詩斷章，余取所求”，英豪大抵也是繼承這種傳統。借《詩經》酒杯，澆胸中塊壘，所以目的不在解釋詞義，訓詁名物，而在寫出自我的體會。

風、雅、頌三種體裁中，英豪喜歡的是風；賦、比興三種

作法裏，英豪喜歡的是比。《詩經》中比喻的運用，確是又新鮮又貼切，如〈衞風．碩人〉裏的"手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蠐，齒如瓠犀，螓首蛾眉"又或者〈邶風．柏舟〉的"我心匪石，不可轉也。我心匪席，不可卷也"都給我們留下非常形象化的生動的圖畫。所以英豪在讀〈終風〉、〈隰桑〉、〈蘀兮〉及其他許多詩時，也都特別提出比喻來講。

不過我自己則更想從"興"來體會，也許這跟自己讀詩寫詩的興趣所在有關。我常覺得比喻雖有比長絜短的好處，可以安排使事物的特性與主題有相連的關係；但在人生或文學裏，總有那些朦朧洶湧，可以領略而不易清楚界劃的東西。興感無端，不是比喻可以說盡的。詩歌和愛情感動我們，當然在那單純和真摯；但在閱讀中面對詩經和人生中面對愛情那樣的單純和真摯中，又往往有一些不知如何躍過的段落、無法連起的縫隙，總令我猜想：會不會是那所謂單純和真摯裏，也自然無可避免地包含了人世種種複雜、矛盾和不穩定性呢？

一九八八年五月十二日

原刊李英豪《詩經與現代愛情》（香港：博益，一九八八年）

序《鏡子裏的風景》

劉霜陽在信報的專欄〈藝檻內外〉寫了不過一年多，卻引起不少反應，許多圈內人都想打聽一下：劉霜陽到底是誰？最近他暫時停筆，把發表過的文字選輯成書，我重讀一遍，越發肯定這麼一個想法：我認識這位朋友多年，見他開書店、搞印刷、辦雜誌、見他寫時事評論、社會採訪、寫小說、散文和詩，但卻好像是在最近這些評論藝術的文字裏，才找到一種投入和辨析事理的途徑、一種真正能體現個人生命精神的文體。

如果有朋友覺得這說法好像有點誇張，那大概是因為我們今日泰半不把文藝批評當得很認真。或者說，今日的文藝批評泰半無法讓我們把它們認真看待罷。社會風氣的澆薄和勢利，同時也見諸文藝反應的冷淡和趨時。但是，儘管如此，在今天，傳媒的影響、資訊的發達、藝術活動的頻繁，在在影響了我們思想與生活的方式。不再寫作紅葉與秋風的散文，談論藝術表演的文字變成了反省生活和寄託意念的媒介。

讀〈藝檻內外〉，我特別喜歡其中寫工藝的文字。大概是因為不僅能入乎其內，也出乎其外。這"外"，這裏指的是藝術以外的力量：政治、行政、人事、商業考慮或是文化的差距。從一方端硯或一件石灣陶瓷說起，他會看到某些東西如何影響了民間工藝本身的特性，苦口婆心地勸說不要讓行政指導創作，不要讓商業或政治的原因擺弄了展覽的水平。每次說到民間工藝的荒廢、某些展覽策畫的愚昧，叫人想到，在背後，批評的，實在是這個時代的荒廢和愚昧啊。

藝評人也是有心人，所以讀畫史會感慨說"不要再在畫史上增添野蠻的一章"。批評畫家的鈔襲文字、直言畫展內涵的

貧乏，已不僅是對藝術的褒貶，而好像是連起做人，評論也是明辨是非了。說畫說到畫之外，說到了潤例和收藏、口味和風氣，這樣的好處是不孤立的"就畫論畫"，也看到了畫連着清俗相混的人世。所以看香港的藝術，也看到了香港的山水；去景德鎮看瓷器、肇慶看端硯，寓藝賞於遊歷；走在皇后大道中，也會停下來看看鄧爾雅的招牌書法，因為藝術也是生活的樂趣。沒有入集的記王季遷談書畫鑑賞和劉傳談石灣陶瓷，可能較少作者個人意見，卻可見學習的用功。

書的編排分類也許可以再眉目清晰一點。如果說有甚麼欠缺，可能是西方藝術談得較少。其實深入了解當代西方美術，有助於進一步深入分析香港藝壇的問題。作者對五花八門的當代藝術有一種未嘗不可以了解的保留態度，但或許有時也會忽略了其中可能包含的新思。不過現在他有機會往歐美考察現代藝術，我們相信這新的觀看角度於他有益，因為正如集中較佳的篇章〈柏林和常州〉等露出的端倪：正是以比較的角度才更清晰地說出了中國的問題。

原刊劉霜陽《鏡子裏的風景》(香港：田園，一九八七年)

序《流動的城市流動的窗》

我在一九八四年回到香港，訂了星島晚報看朋友的專欄，無意中看到倍思的文字，先是"有情界"，然後是"無情有私"，後來是"無情有思"，一直看到如今。倍思的專欄寫得很低調，筆名也不起眼，我起初還以為是認識的朋友的化名。逐日看下去，才發覺是另一個有情有思的人。寫的也是家常的題材，跟一般專欄題材沒有分別，看下去，就會發覺觀察得深入點、體會得細緻點。是每日在報上開張賣日常雜物的小鋪，供應的卻是專欄中的精品。

我最近在報上看到有人談榴蓮與臭豆腐，同樣的題材，倍思至少在四五年前寫過了，而且是帶著獨有的敏感專情："吃得也爽快，總是呼嚕呼嚕三兩口把豆腐吞下，好像把滾油和對鄉間小食的懷念也嚥下去，只嫌做得還不夠臭。"又如"……或許榴蓮真是一種難纏的水果，不便宜，又未必買着好的。有時兩個女人蹙著眉頭，就在埋怨買不到好的榴蓮，比起遇不到好情人的慨嘆，其情更切。這兩種異香物，愛者欲其生，惡者欲其死。"

倍思的散文，寫得好的時候，像〈老店的店員〉那類小品，寥寥數筆，就勾勒出一個人物和他的背景。但這並不僅是好文字而已。除了描寫，還有一種態度在。倍思的無我裏其實也是有我的，除了對這店員的描寫，我們看仔細點，還看見那個細心觀察、大聲道謝的作者。常有人說近年在香港寫專欄有新趨勢，就是要自覺塑造形象才會成功。於是許多作者就自覺地為自己塑造不文的、豪放的、溫情的、刻薄的、自憐的、鄉土的等等各種形象。倍思卻是屬於那種比較少談自己是怎樣怎樣一

個人的作者，但如果我們逐日看她，那也會發覺那裏有一個人，對世俗現實並不缺少興趣，走遍街頭巷尾，對逐漸消失的好素質充滿惋惜。對遇到的好人好事衷心欣賞。她對自己並不覺得過分重要，仍然有年輕的心境，想去發現和學習，又有足夠的耐性，對未清楚的問題尋根究底。對"眼前事"的寬容和對"好風景"的嚮往構成一種微妙的平衡，也變成倍思的特色。

倍思思想既成熟亦有天真，大概是因為她出來工作了一段時間，又結了婚，然後才回去中文系唸書。倍思典型的低調個性，自然是工作時也沒人知道她寫稿，唸書時也沒人知道她寫稿。我在一九八八年見到她時，她已經快考畢業試了。她和也是寫稿的朋友阿羽來我辦公室看我，也帶了她寫的東西，其實我卻已在報上看過了。我從來沒教過她，她說一年級時我曾到她班上講過象徵主義的詩，我只記得有陳錦昌等人在，其餘就是黑壓壓一片人頭！我們在學校裏碰過頭，她說見過我冬天穿棉襖。我想起來了，在走廊裏，有天有個迎面走來的姑娘衝我傻笑！

倍思寫稿既細緻、又認真，平常做人也是這樣。我們有時故意在她面前扮得粗疏善忘，要抗衡她的精緻，她也不知就裏，仍然傻呼呼的，一本正經地說下去，我們到頭來也只好跟她談認真的了。她畢業後說覺得有所不足，仍想繼續唸書。我八八年在一個會議裏講過一篇〈中國現代抒情小說〉的論文，倍思後來說想依這個題目探討下去。她真的很認真地去讀了很多書，做了許多筆記。她常常在圖書館裏，舊雜誌舊報紙亦翻看了不少。每次見到，她還要說讀得不夠，沒有信心。

倍思過去好像活在一個相當自足的世界裏，現在想追求廣大的東西，反而變得有點心怯了。我擔心她的創作，有時故意氣她："你寫的東西，還是早幾年的好看。現在的太藝術化了。"我雖是喜歡抒情小說的人，也忍不住指出純粹孤立抒情發展到極端的危險。何立偉的一些作品，就經營得過分刻意了。倍思文字的好處，正是與世俗的聲色相連，顧盼有情，對事物容納多於批判，但平實裏也有相當中肯的意見，這些好處參差見於《流動的城市流動的窗》裏面的散文。倍思近期又作了

一些不同的嘗試，我可以欣賞她的做法，相對許多專欄文字粗糙、自我膨脹、以欄謀私，倍思真是專欄另類。但文字太純粹、自我太隱藏，也自然會遇到相應的困難。我笑她過去見山是山，現在倒是有點見山不是山的味道了！

但一個人的創作，倒不是這麼容易可以概括的。雖說近期趨向純粹和隱藏，但她也同時做了些不純粹的訪問和評論，不斷想擴闊自己的視野。〈大會堂〉結束之後，倍思倒是自發地在報上說了一些公道話，頗為行內人激賞。她近期對經濟報輕浮現象的批評，雖是點到即止，也算是十分難得的了。最近在嶺南的"雅與俗"研討會上講電視的問題，也老老實實做了不少研究、搜集資料。本色地低調，論文只唸了一半，批評意見是有的，說起來倒不帶激昂，羅列的荒謬現象令人發笑，講者還是一副拿他沒辦法的語氣。我想起倍思說她近期想多試寫書評和文化評論，以她的專注和傻勁，我想她會做得好的。她看來有時有點迷惘，但還是泰然走前去。我們每日仍可以讀到倍思的文字，便等待再一次見山是山的日子吧。

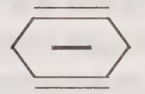
原刊《星晚周刊》一九九一年六月三十日

收入倍思《流動的城市流動的窗》(香港：突破，一九九一年)


三、小說



香港小說與西方現代文學的關係



香港小說作者對西方現代文學有種種不同程度的接觸，本文擬以比較文學方法，探討不同的嘗試。討論重點不在羅列數十年來受西方文學影響的經過及結果，而是以幾位作者對幾種不同流派的西方現代文學的吸收為例，檢驗其中與西方平行的嘗試，以及因社會文化背景不同而作的選擇揚棄。目的是希望提供一個新的批評角度，以了解香港小說作者多方面的探索。主要探討的問題包括：為甚麼需要現代化？對西方現代小說吸收的是哪些部分？排斥的是哪些部分？中國傳統和新文學小說發生甚麼作用？作者個人的視野如何？如何轉化新技巧用以反省作者置身的香港時空？所以我們的討論，從與西方文學的聯繫開始，最後還是會回到與中國文學的聯繫、與香港時空的聯繫。

本文用的是比較文學的方法，比較文學的理想是超出一個地區的文學去研究與其他國家文學的關係、超出文學本身去研究與其他範圍的學科如藝術、哲學、社會學、歷史的關係。在實行上，過去有所謂"法國學派"和"美國學派"的分別。概括地說，"法國學派"注重提出具體文獻、考據文學的淵源、傳遞、際遇和影響，"美國學派"則認為不管兩個文學作品之間是否有具體影響，都可作平行比較，以反襯各自的特色。要作影響研究，需要謹慎確定影響的關係，從時間先後、因果關連及作品內可見的痕迹來推論。影響有種種不同程度，要根據作品的相

似和變化、以及影響的廣泛與持久來推論。①但影響本身不是那麼容易確定，有些影響見諸具體的摹仿，有些未必可見於完成的作品上，有時是啟發，有時是共鳴，有時是間接促進某作品的產生。所以比較文學者歸岸(C. Guillen)在《文學影響研究的美學》一文中把影響界定為"文藝作品產生過程中可以辨認而有意義的一部分"，而"每一影響研究都首先是對一件藝術作品產生過程的研究，基於對構成這產生過程的種種成分的認識和了解。"②既然這產生過程是非常複雜牽連的，若果影響研究只是簡單地列出表面相似之點，那麼許多問題還是未能說清楚。另一個根本的問題是討論影響的目的是為甚麼？是為了指出相似之處，還是為了進一步幫助了解文學作品內在和外緣的種種問題？學者雷馬克(H. Remak)便認為若果只作實證的影響研究，而忽略了藝術理解和評價，那對闡明文學實質的貢獻，反而不及比較並沒有影響的作品③。比較沒有實際影響關係的作品同樣有重大的意義。即使從影響討論開始，亦會逐漸接觸到比較複雜的文學問題。因為一個作家接受另一個外國作家的影響，可能有種種原因，有時是藉以反叛本地文壇一些風氣，有時可能是尋求思想或技巧上的出路，以擴闊本人或本地文學的視野，補充欠缺的素質；而即使在接受影響的過程，也會既有接受也有排斥，會受到當時潮流或者個人能力偏好的左右，因而把外來影響變化。影響未必是好事，也未必是壞事，要理解或評價一件作品，作影響研究有助於指出實際聯繫，但還需要輔以平行比較，才可以見出作者個人的貢獻，作品的特點。

過去數十年，在華人社會中，香港是可以無限制地接觸到各種西方現代文學的地方，這亦無疑成了香港文學本身的一種特色。過去談到這問題，有兩種極端的態度，一是以受某外國作家影響為時髦，以為有某種西方技巧就是創新，另一種態度就是把所有創新的嘗試都看作是重洋輕中、是惡性歐化，或是現代派的壞影響。本文想借一些例子，提出一個不同的態度來處理這問題，即是說如果認為某作品與西方文學有某種關連，我們具體去看那種關連是甚麼？一個作者為甚麼會對那些西方文學感興趣，以及他本人把它作了甚麼轉化。對西方現代文學

有興趣的香港作者很多，不能一一討論，這裏選了幾篇小說為例，想提出在五〇至七〇年代，幾個不同時期的作者，怎樣對幾種不同的西方文學發生興趣，又轉化以反省香港的時空。把它們與一些外國作品比較之餘，就會發覺這幾篇小說，與西方現代小說的觀念和技巧有種種不同的對話：有借用、有增刪、有附和也有反駁。而完成的作品都與香港時空不可分，與中國亦有一定的連繫。比如下面討論到劉以鬯先生的《酒徒》，分析從與西方現代小說的同異開始，最後還是要把它放回五四小說的傳統看，然後見出它的歷史意義。

因為香港文學資料散軼很多，所以現在來談論香港文學，我們同時還要做很多搜集和整理資料的工作，然後才不致漏去重要的作品，或者弄錯了作品發表的先後，誤會了影響的根源。下面提到幾篇不同時期的小說，也連帶提到發表這些小說或有關的介紹現代西方文學的文藝刊物，盡量提供有關的背景材料，在可以比較肯定影響的情況下也討論影響。除此之外，亦同時提出西方現代小說和理論來作平行研究，進一步討論問題，以見出這些香港小說的特色。



在討論之前，先簡單界定一下現代主義(Modernism)、現代小說(The Modernist Novel)這些名詞，以及說明現代小說的特色。

現代主義，我們都知道，狹義來說，是指一八九〇至一九三〇年間世界革新性的文學潮流④。英國小說家胡爾芙(V. Woolf)曾經說過一句有名的話："在一九一〇年十二月左右，人性改變了。"⑤人性的轉變當然很難這樣斬截界定，其實是觀察、了解及描寫人性的方法改變了。她這句話是針對現代小說與過去小說的分野而說。在二十世紀初這十年，心理學、社會學、哲學、人類學、物理學上的新發現，音樂和美術上的進

展，工業文明的發達，道德觀念的變化，令小說採取了新的角度去透視人性，用新的方法去表現。在一九二○年代，最重要的小說作者，比如喬哀思(J. Joyce)、湯馬斯曼(T. Mann)、普魯斯特(M. Proust)、卡夫卡(F. Kafka)、福克納(W. Faulkner)、胡爾芙(V. Woolf)等人，都在創作上達到高峯。這些現代小說，揚棄了傳統的外貌寫實，轉向內心挖掘：不再順應時序的發展而隨心理時間跳接，或是把着眼點從傳統小說中視為要素的情節、人物、對白等，轉移向意識的流動、意象的感覺、文字的節奏和肌理。他們都是在嘗試用新的方法來寫這複雜變化的人性。

如果說狹義的現代主義是指這段時間的作品，廣義的現代精神，則包括更長的時間和更多作品。正如批評家蘭伯林(R. Langbaum)在他的書《現代精神》(The Modern Spirit)所指出：可以上溯至浪漫主義時代，那是貫穿十九、二十世紀的一線傳統：表達了一種對歷史的新看法，對文化的新觀念，對大自然和人類一種改變了的觀念⑥。

一般批評家都認為現代主義表現了對當前時代的自覺。在歷史方面，顯示了與歷史的隔斷；在文化方面，反叛既成文化。現代文學反對習俗，反抽象規則，甚至有時會反對理性本身；現代文學重視個人多於社會人，重視潛意識多於自覺觀察，重視熱情和意志多於知識和道德制度⑦。現代小說的種類很多，其中有淺陋的文學遊戲，也有剝開假面、深入挖掘人性的作品，需要分辨清楚，不能一概而論。

狹義的現代主義已經過去了，但廣義來說，今日的小說都無疑受過現代主義的洗禮，仍可見到它的影響。討論現代小說的論文，將這些小說稱為"自覺的小說"、"內省的小說"。總而言之，向人性內心挖掘，與傳統的手法決裂，對小說技巧自覺，而且對所處的社會和文化帶着反省與批評，這些都是廣義現代小說的特色了。

中國五四新文學運動以來，開始大量介紹西方小說，在三十年代開始，有特別標榜"現代"的《現代》雜誌，除了介紹美國現代小說家如海明威(E. Hemingway)和福克納以外，其中的

作者如穆時英等人也嘗試用現代手法寫中國的現實。現代派的大將穆時英和杜衡在一九三六年來港，後來還有施蟄存也來過香港，但當時他們都沒有用現代小說的手法寫香港的現實。這樣的嘗試，要到五〇年代生活在香港的作者才開始。五〇年代香港作者對西洋現代文學的興趣，當然亦是繼續三、四〇年代中國新文學的現代風格而來，五〇年代最早編輯刊物及介紹現代文學的劉以鬯（四八年來港）、馬博良（五一年來港）諸位，來港前在上海已經從事寫作，編輯刊物及辦出版社了。

五〇年代第一份介紹西方現代文學的雜誌是《文藝新潮》，創辦於一九五六年三月。這份雜誌，在第一期的編輯後記中說明編制上希望"翻譯和創作並重，翻譯方面，決定有系統地介紹一點世界各國的現代文學，讓大家看到現階段國際水準上的新作品"⑧。正如其主編馬博良在今日一篇回憶的文章所說，它除了繼承過去文藝的傳統外，"最主要的任務是介紹和提倡現代主義"⑨。這些現代主義的作品，包括世界各國的文學，在"發刊詞"中被稱為過去被禁止採摘而現在可以自由品嚐的"禁果"，在動盪的時代背景下呼籲創作者在廢墟間重新建設，並提出理性、良知、緬懷、追尋和創造的使命⑩。第一期介紹的外國作家作品，有不同的背景和立場，包括易文寫的勇於介入政治的法國作家馬爾勞（A. Malraux）；曹聚仁寫的《灰色馬》、智利女詩人米斯度（G. Mistral）的作品，意大利小說家莫拉維亞（A. Moravia）的小說。《文藝新潮》的譯介一直保持這種打破禁忌的多面性和豐富性。把第一期的發刊詞和目錄，與後來六〇年代臺灣《現代文學》的發刊詞和編後話相比，可以看到港臺在接受西方現代文學方面，從開始就有不同的取向。比如《現代文學》第二期的編後話中，有這樣一段話：

> 我們上期介紹卡夫卡，給自由中國的小說界帶來一陣騷動。許多讀者來信表示贊同，也有許多讀者抱怨不知卡夫卡優點何在。卡夫卡的地位早經界定，讀者的不習慣是因為較少接觸西洋現代文學所致，有感於此，我們這一期再推出一位勢將為更多讀者所費解

> 的作家：湯馬斯．曼。並且，我們以後將要不竭地推出作風嶄新的小說，吃驚也吧，咒罵也吧，我們非要震驚臺灣的文壇不可。⑪

比較起來，香港五〇年代介紹西方現代文學的雜誌，比如《文藝新潮》，即使同樣也有介紹卡夫卡，就很少是因為"作風嶄新"或因要"震驚文壇"而做，而是另有理由。介紹的作家也不拘限於政治立場或思想背景。



本文要討論的第一篇小說，就是發表在《文藝新潮》第五期的李維陵的《魔道》⑫。李維陵後來寫過更成功的短篇，也有其他用現代技巧寫的短篇，但這裏選《魔道》來談，因為它代表了作者對某一類西方現代主義文學的反應。

小說的主角是一個魔性的人物，敍述者對他感到迷惑。從這人物閱讀的口味中，我們第一次見到與某些現代主義者的牽連。敍述者這樣說："我特別注意到他對罪惡的一面格外起勁，他愛好誇張波特萊爾和王爾德某些使人心悸的意象，對於杜思托耶夫斯基的《罪與罰》和法朗士的《泰綺思》，他能巧妙地誘導我注意那些主角們的犯罪意識。他對現代主義也有極銳敏深刻的探掘，無論是繪畫、詩、音樂和小說，他都能從一個很高的角度扼要地作出他可驚的論斷。他時常以一種得意的強調來跟我談論存在主義，所有這一切，使我常常想到一個普通頭腦怎能容納得下像他知道的那麼多。"

他甚至也是一位現代詩人："他也能寫詩，有一晚他帶了幾首他的作品給我看，那的確是現代詩的傑作，純粹的美和純粹的感覺，風格上幾乎比起艾略特或奧登也無所遜色，但他不保留任何的痕迹，一待我看完便搶着撕掉。"

一個可以寫出這樣純粹的美的作品的人，內心卻可以是醜

惡的，李維陵似乎這樣提議。這位主角寄居在一個老人家裏，靠老人工作賺錢供養他。他不但像寄生蟲般生活，還稱那老人為廢物，想霸佔他妻子。這角色是一個無視良心、道德或理性的人物，敍述者感覺他簡直是魔鬼。在較早時，敍述者曾給他畫了一張肖像，但他把畫毀掉了，因為他作模特兒時心裏正想着做醜惡的事。他說："我害怕它永遠留在那裏，它是我的陶連·格萊的畫像。"

繪像的情節、上文提到的王爾德(O. Wilde)、再加上這句明指的表白，很容易令人把李維陵的小說與王爾德的小說《陶連·格萊的畫像》(The Picture of Dorian Gray)作一比較。在那小說裏，畫家給年青俊美的陶連·格萊畫了一張肖像，陶連·格萊希望自己像畫一樣青春不老，而讓時間只在畫上留下痕迹。後來這希望真應驗了。陶連·格萊墮落了，做了許多醜惡的事，但他樣貌仍然英俊，只有肖像越變越醜，最後他終於忍不住把這醜像刺死。人們到來，看到陶連·格萊死在地上，醜陋不堪，牆上的肖像倒是仍然俊美⑬。

就這樣看來，李維陵的小說似乎受到王爾德小說的影響，但仔細比較兩位作者的態度，就會發覺兩篇小說不同。在基本態度上，李維陵的小說還可說是對王爾德的一個反駁呢。王爾德的小說最初在一八九〇年發表於美國，是在主要的現代小說潮流之前，但王爾德認為藝術比生命重要，為藝術而藝術的主張，卻在現代派尤其是象徵主義的創作觀中得到迴響。在《畫像》這小說的序中，王爾德認為"書無所謂道德的或不道德的。書有寫得好的或寫得糟的，僅此而已。"又說："認為美的作品僅僅意味着美的人才是上帝的選民。""藝術家沒有倫理上的好惡。""藝術家從來沒有病態的。藝術家可以表現一切。"⑭雖然王爾德小說中流露的態度未必與序中所說的貫徹，李維陵顯然不同意這些藝術至上的說法，所以他讓敍述者苦口婆心地勸這主角，又讓主角眼見一個面貌醜陋的女人維護被毆打的老人而感到一種神聖的光輝，最後小說帶着一種寬恕和期望結束。這些對現代人自我放任態度的批評，對現代文藝作為積極鼓舞現代人的力量的肯定，都吻合李維陵討論現代文學的態

度，比如他刊在《文藝新潮》第七期的論文《現代人·現代生活·現代文藝》，對現代文學便是抱持一種人道主義的態度加以評論⑮。

正因為這樣，所以若說這小說是一個影響的例子，還不如說這是一個反影響(Negative Influence)的例子：一件作品發展到某一個轉折點，擺脫了前人的相似而發展自己的獨立觀點，又或者作者對前代的觀念不滿，在作品中反其道而行⑯，而李維陵對西方現代主義某些作品的取捨，固然與他個人的文藝觀有關；而他作品與它們的分別，也因為他生活的時空而尤其顯得鮮明。在轉化陶連·格萊的過程中，李維陵加入了歷史的背景。這主角在大學最後一年已加入了在國外訓練的抗戰部隊，正如他說："這應該歸咎於我所生活所經歷的世界環境。我好像一直被教育被習慣了去殺人。在戰時我殺過人，在戰後我還是同樣殺過人。"後來他又流亡出來淪落在這大陸邊緣的城市街頭討飯。王爾德寫的罪惡是在歐洲世紀末的頹廢懷疑的氣氛下孕育而成，李維陵筆下這個東方的陶連·格萊的墮落，則是有另一個具體現實的歷史背景在背後的。



四

如果我們覺得《魔道》充滿希望的結尾顯得說服力還嫌不夠，那大概是因為現代心理學或文學的知識令我們明白：絕對神聖和醜惡的例子不多，徹底的大徹大悟也不多見，一般人還是充滿猶豫和掙扎。現代文學本來也是想更合理地去了解現代人。海明威在《戰地春夢》(A Farewell to Arms)中說一些諸如神聖、光榮等字眼已失去了意義，而他的角色也大都是在這個失去光榮意義的世界中憑自設準則去建立意義的人物。劉以鬯的小說《酒徒》的主角不是傳統意義的英雄，他充滿缺點，但另一方面他也有自己的原則；他有他的軟弱，但也有他的智慧⑰。他是一個內心充滿掙扎的人物。這種對內心掙扎的正視和描

寫，也是現代小說的一個特色。現代弗洛伊德(S. Freud)等人心理學上的發現，令人對人性有更着實的認識。人的所謂自我並不是那麼穩定。現代心理學家如威廉·詹姆士(William James)提出說，因為社會固定分配的角色並不能適合我們的身分，令現代人無所適從，個人分裂成幾個參差的自我。現代小說中的面具、敘事觀點、內心獨白、意識流等技巧，多少都基於這類現代心理學的知識而來，嘗試更深入地捕捉內心的活動，更透徹地了解人的多重面目。

劉以鬯先生一九六〇年至六一年在香港時報編的文藝副刊《淺水灣》，也是香港介紹西方現代文學的一個園地。詩人貝娜苔(楊際光)曾經在一篇譯文的按語中，對當時該版發表的部分新小說提出反省說："一般來說，多數側重於形式的標新立異，以致忽略了內容……"⑱劉以鬯先生六二年在《星島晚報》連載的小說《酒徒》就不是這樣，它溶匯了《淺水灣》上面討論過的現代小說技巧，但又不是在形式上標新立異，它的形式和內容是結合得非常圓滿的。

關於《酒徒》在運用意識流技巧上的創新，已經有不少人討論過了，這裏就本文討論的主題，從中看這新技巧如何移用於香港的現實。這小說因為主角是一個酒徒，所以面具、意識流等技巧用得不覺突兀，作者時時可以通過酒徒的面具發言，而主角的自我分裂、內心的起伏掙扎，也有了具體的依據，可以令讀者共鳴。

但作者之運用新技巧，並不是為新而新，而是有一個目的、有一個理由在背後的。我們試從比較中看看。談小說中的意識流技巧都會談到喬哀思(J. Joyce)的《尤利西斯》(Ulysses)，《酒徒》裏也多次談到這小說。讓我們先從這小說中拿一段出來看看。下面是寫都柏林街景的一節，試譯如下：

> 滿城過去了，滿城的來，也過去了：其他的來，其他的去。房子，一列列房子，街道，一哩哩行人路，砌起的磚，石頭。易手。這個業主，那個。他們說業主永遠不死。當他宣布放棄的時候別人取代他的

> 位置。他們用金子買光那地方而他們仍擁有所有的金子。那裏一定有騙局。在城市裏堆疊起來，一年一年侵蝕。沙漠裏的金字塔。用麵包和洋葱建造。奴隸。萬里長城。巴比倫。只剩下巨大的石頭。圓塔。餘下瓦礫，連綿郊野，柔軟，卡雲草菰形房子，用微風建造。夜晚的居所。
> 誰也不是甚麼⑲

在這一段裏，布隆看着街道上的一切，我們隨着他的意識飄流。外面世界是那麼複雜，他只是個平凡的人，對許多事情説不清楚。他看到片段的現象，隱約感到財富控制在某些人手裏面，但他只知道"那裏一定有騙局"，沒法分析出來。於是他繼續聯想、想象，讓意識飄流。

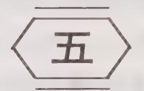
我們再來看《酒徒》中這一段：

> 病態的夜。澳門即將賽狗。中環填海區發展計畫。通俗音樂的歌詞有太多的"你愛我"與"我愛你"。曹雪芹與喬也斯的遭遇頗多相似之處，喬也斯在瑞士時窮得必須接受別人的施捨，曹雪芹也度着"舉家食粥酒長賒"的日子。喬也斯的《尤利西斯》曾遭受衛道之士的譭謗，曹雪芹的《石頭記》也被乾隆皇的堂弟目為怨謗之作。

比較之下，我們立即發覺兩段文字方法不同，目的也是不同的。《酒徒》這段文字有實指、有批評、有較分析性的語法。為甚麼呢？這與小説的主題是相關的：酒徒本來是一個愛好嚴肅文學的人，在商業社會中被迫寫流行小説，充滿了自嘲和矛盾，好像接受現況又不甘心，他對商業文化看不過眼，對好作家備受冷落感到不平。這段文字引向後面的結論："好的文章一定會被時代發現的"。酒徒在文內屢屢忍不住對文學發言，正是一種補償作用，也是他另一面的流露。不放任意識漫遊，不規避直接的批評和議論，正因有他的態度。《酒徒》之用新技巧，

不是為新而新。書中這種不輕易追隨商業社會流行意識、難以當商品消費的文學技巧，正是對抗商業文學的一種抗衡文字。

《酒徒》寫於一九六二年，裏面提到中國新文學的小說或外國小說，都強調它們的創新和藝術性。這在當時的中國大陸，或作為商業化社會的香港，都是不被採納的標準，所以作者只能假酒徒醉語，說出心中真話，我覺得《酒徒》是一本關於小說的小說。如果用當代西方 Metafiction 的觀念來看《酒徒》，可以發覺《酒徒》有這種對小說技藝的反省。這種對小說作為小說的自覺，無疑是一種現代文學的精神。但另一方面它又絕不是文字遊戲，不是脫離外界自存的純粹藝術，它始終是關涉當時的時空的。小說裏面提到許多中國現代小說，後來都逐漸得到承認，也被收入當代出版的現代小說選中⑳。裏面提到許多西方現代小說，但不能就此以西化視之。如果回顧當時中國大陸譯介西方文學的方向㉑，回顧當時過分強調主題的作品，又或者香港社會上充斥的商業化的作品，《酒徒》之強調小說的藝術性，重提並繼承某些優秀而被忽略了的五四小說的傳統，就有它的歷史意義了。



在五〇年代末六〇年代初開始，介紹西方現代文學的刊物還有《新思潮》(五九年創刊)、《好望角》(六三創刊)等。在這些刊物上評介西方文學及從事小說創作的一個主要作者是崑南。崑南在《好望角》上發表過兩篇優秀的短篇小說：《攜風的姑娘》和《大風起兮》，但最先表露了他與多種西方現代文學關係的，還是他早在一九六一年出版的一本小說《地的門》㉒。

《地的門》開首列出海外東經、大荒南經、海內經、淮南子等關於后羿神話的傳說。然後留下九頁空白，仿如后羿射下的九個太陽。我們逐漸發覺這小說是后羿神話的現代化。崑南後來也在時報《淺水灣》撰寫短文，談及神話豐富的想象世界，以

及它如何幫助人了解人在宇宙中的本位㉓。若從西方現代小說角度來看，那麼神話與小說結合，也是現代小說的一種特色。最著名的例子當然是《尤利西斯》，把奧德賽的故事現代化，把神話中的英雄變成卑微的現代人，在都柏林的街頭生活沉思，神話的細節也在小說的各章穿梭呼應。成為組織小說的方法。艾略特在一篇論《尤利西斯》的文章中就特別提出這種神話結構，認為是把混亂徒勞的現代生活賦予一種秩序、形式和意義的方法㉔。

《地的門》沒有特別使用神話作為嚴謹的結構方法，但后羿的英雄事迹與書中主角葉文海的徒勞也成為一種對比。在許多情況下，葉文海感到自己是條環蟲，用鰓呼吸。后羿射下了九個太陽，葉文海只用石塊擲死了愛情，天上仍有九個綠色四方的月亮照着他，他擺脫不了。這九個月亮分別是國家、因襲、家庭、抱負、友情、社會、宗教、教育、科學，仍在頭上耻笑他。

艾略特的長詩《荒原》(The Wasteland)也運用神話。神話的運用對他來說，是"無我"的文藝觀之表現，是把個人隱藏在面具和類型背後，把感情化為知性意象。崑南這小說運用神話，卻並不是為了泯滅或隱藏自我。相反，小說較成功的部分反而在自我的抒情、具體的細節、以及寫出當時香港青年一種徒勞的、無能為力的感覺。

小說有胡爾芙式詩意的獨白，有仿似杜斯柏索斯(John Dos Pasos)而不同其語氣的新聞剪接，有加謬(A. Camus)的薛西佛斯(Sisyphus)哲學，最後跳舞的一場或許還有搜索一代和憤怒青年的影子。作者好像想借這些西方的價值觀來反叛香港社會上當時比較實利的價值觀。有時一個作者借取外國文學是為了反叛社會過去流行的觀念。當他與上一代的文學觀有衝突，但對外國文學反而沒有那種敵對感，反可以作為模範或方向，用來幫助他的反叛㉕。《地的門》與西方現代文學的關係可從這角度看。

《地的門》基本上是一個香港青年的故事，西方文學的諸種經驗混入書中，彷彿成為主角尋找身分、尋找觀看方法、尋找出路的途徑。葉文海作為一個香港青年的形象仍是頗為清晰

的，他找不到出路，他被其他人的價值觀念所判斷而無法改變，他在感情上尋求安慰，他失去他的初戀，他與雅菁的感情因為彼此出身不同而帶着明顯距離，他與婷表妹同病相憐卻不能互相幫助。他感覺到外界如家庭、社會、因襲等九個月亮壓在他身上，他想擺脱這個人類構成的世界，然後才有真正的快樂。他最後電單車失事，以為可以追過這世界但並沒有。他死了仍然被周圍的人聲評點。這現代的后羿最後還是無能為力，無法射下構成壓力的九個月亮。作者運用神話好像不是為了結構或秩序，而是希望為香港這現實勢利的社會中一個青年徒勞的掙扎賦予一種意義，希望為它賦予一個悲劇的含義，而又感到那種如環蟲的敗北感。神話反襯了連悲劇也不可能的荒謬。



六、七〇年代的其他綜合性刊物，如《中國學生周報》、《盤古》、《七〇年代雙周刊》等，都曾介紹西方現代文學。其中一份只出了兩期的文學刊物《四季》開始介紹拉丁美洲小説，第一期辦了加西亞．馬蓋斯（García Márquez）的專輯，第二期是波豈士（J. L. Borges）的專輯。第二期上面吳煦斌的小説《木》（一九七五）某些細節跟兩篇拉丁美洲小説有關連，但又是從所處的時空出發，有關於香港與中國新文學的關係的小説。

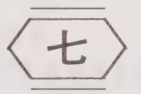
吳煦斌在一九七二年的《四季》第一期翻譯了加西亞．馬蓋斯的長篇《一百年的孤寂》（One Hundred Years of Solitude）第一章，其後亦翻過他的短篇，顯然是喜愛加西亞．馬蓋斯的作品。在《一百年的孤寂》中，有一個上校，他經歷內戰回來，與其他人隔絕，孤獨地躲在屋子裏鑄銀魚，鑄了又熔，熔了又鑄。在《木》裏面的老詩人，也與其他人隔絕，不願與人溝通，全天在鋸木。敍述者喜愛這位老詩人的詩，想與他溝通，但得不到他的回答，他搜集他的詩作，逐步發掘和認識他的詩，更把自己的詩讀給對方聽，寫詩給對方。老詩人終於慢慢再打開

自己。小說結束的時候，他終於抬起頭來看對方，然後慢慢的，遞出他正在鋸木的鋸子，走過來。敍述者這時突然感到僵住了，不知該如何接過這把鋸子。小說就在這裏結束。這結尾使我們想到巴西小說家祖奧・居馬雷斯・盧沙(J. G. Rosa)的短篇小說《河之第三岸》末尾倒數第二段，兒子感到不忍，懇求半生坐在獨木舟上的父親回岸，自己願意代替他的責任；父親終於有了反應，站起來作了一個迎迓的姿勢，兒子卻突然感到手足無措了㉖。

因為相似的只有這兩個小節，無法在影響方面繼續探討，唯有補充以平行研究的討論看處理手法和題材上的異同。《河之第三岸》像是一個寓言，父親突然離家耽在離家不遠的河上划獨木舟，他的行為沒有一個明確的解釋，可能他是在履行誓言，負責一個神聖職務，可能他是瘋狂或患病，可能他是自我流放，既在附近又在遠離自己的家庭。每一種解釋都說得通，小說有一宇宙性的情景，可以有種種看法。至於《木》，基本是寫溝通，寫生命和文藝經歷破損再次生長的能力，但是細看實在亦可有一個具體的時空，是一個在香港寫詩的人向一個中國大陸上經過反右運動和文革然後沉默了的老詩人嘗試溝通的經過。《一百年的孤寂》中上校的鑄銀魚是一種沉迷的嗜好，可以有各種解釋；《河之第三岸》裏，划獨木舟也是一種沉迷，也可有各種不同的解釋，但在《木》裏面，詩人對木的沉迷，木所代表的意義，木和他的詩的關係，都是逐步清楚地顯現出來的。

《木》基本上沒有用怪異的新技巧，只不過有時以描寫烘托和暗示，有運用想象力發展豐富細節。人物、情節和詩作當然都是虛構的。值得特別說明的是這篇小說寫於一九七五年，在卞之琳、辛笛、艾青、綠原、蘇金傘等人復出以前，在海外長大的青年一代讀過手抄翻印的他們的詩作，卻只感覺到他們的沉默而不知道他們的遭遇和近況的那樣的時刻中。小說中的詩都是虛構的，獨有一首《窗》是間接轉化自三、四十年代一位詩人的一首《窗外》。小說裏這樣寫："他有一首《窗》是寫一個人坐在屋裏，然後聽到窗外一個瞎眼的占卜者走過，篤篤的手杖響徹了空洞的靜夜，全詩純是描寫，全沒有任何煽情的文字。

但透過紙窗我們感到了外面的黑暗與摸索，寒冷中的戰抖，一下一下算命的鑼聲敲出了人類的命運。”㉗在整個虛構的故事中，這詩是對三、四十年代詩人一個實在的致意。小說裏面談到的詩，(不同於港臺當時流行的注重修辭的詩，也不同於中國大陸上當時通行的那類政治主導的詩)對文學提出了不同的看法。結尾敍述者的遲疑，彷彿是寫一個香港詩作者對於如何接上中國新文學三、四十年代的傳統，有一個凝重的思考。小說結束於一個凝鏡，不加以解答而留給讀者一個思考的餘地，也是現代小說的特色。



前面舉出的四篇香港小說，與幾種西方現代文學各有不同的關係。李維陵的《魔道》表面看來與王爾德的《陶連．格萊的畫像》有相似的地方，其實正是對王爾德提出的為藝術而藝術的態度的一種反駁。劉以鬯的《酒徒》有運用面具、意識流、內心獨白等新技巧，但加以自己適當的轉化，而最重要的是他在中國新文學史上一個小說藝術被低貶的時代，對小說技巧自覺，對五四傳統重新評價，令《酒徒》成為五四以來第一本有這種反省的、關於小說的小說。崑南的《地的門》如西方現代小說那樣結合了小說與神話，但不是用來作為結構的秩序，而是希望賦予意義，或作反襯對照，書中引入一些西方的哲學和價值觀，是為了借來對抗當時香港社會日常生活中接觸到的僵固勢利的價值觀念。吳煦斌的《木》與兩篇拉丁美洲小說有接近的地方，但卻不是虛寫的寓言。細緻的描寫和豐富的想象，是用來寫一個香港詩人與五四詩人的溝通，寫出對新文學傳統的繼承和憂慮。這四篇小說發表在不同時期，對不同的西方現代文學感興趣，又都轉化來反省具體香港時空之下的問題。

西方對現代主義的討論，認為是一種對歷史、文化和人的新觀念。前面提過有批評家認為現代主義表現的是一種與歷史

的隔斷；對於文化，抱一種反既有文化的態度：反習俗，反抽象規則，甚至反理性本身。在上述幾篇與西方現代主義有所接觸的香港小說中，有對於既有文化的反抗，但那目的是為了重新發掘被漠視的價值觀、以及被壓抑的非主流的文化。在李維陵的作品中，對理性、對社會人、對自覺觀察、知識和道德制度，亦期望能重新有所肯定。香港五十年代開始介紹現代西方文學時，正如《文藝新潮》創刊詞所顯示的，確是表示了一種與歷史的隔斷，當時正是處在一個文化、歷史割斷的危機時刻，但在後來的一些作品中，比如上述劉以鬯和吳煦斌的兩個作品，可以重新見到對於歷史、對於傳統，開始思考一種新的關連。

原刊《星島晚報》一九八四年二月八日
收入陳炳良編《香港文學探賞》(香港：三聯書店，一九九一年)

注：

① 可參看 Göran Hermerén, *Influence in Art and Literature* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1975).

② Claudio Guillén, "The Aesthetics of Influence Studies", in *Literature as System* (Princeton: Princeton Univ. 1977), p. 30, 38.

③ Henry Remak, "Comparative Literature: Its Definition and Function", in *Comparative Literature: Method and Perspective*, eds. Newton. P. Stallknecht and Horst Frenz (Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1961), pp. 4–5.

④ Malcolm Bradbury and James Mc Farlane, eds, *Modernism: 1890–1930* (New York: Penguin, 1976), p. 13.

⑤ Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", in *Collected Essays* (New York: Harcourt, Brace & World Inc, 1967), vol. I, p.320.

⑥ Robert Langbaum, *The Modern Spirit* (New York: Oxford Univ. Press, 1970).

⑦ 比較概括的討論，可參看 Lionel Trilling, "The Modern Element in Modern Literature", in *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, ed. Irving Howe (New York: Horizon Press, 1967, pp. 59–82.
現代主義對歷史的態度，可參看 Matei Calinescu, *Faces of Modernity* (Bloomington and London: Indiana Univ. Press, 1977), Ch. I.

⑧《編輯後記》，見《文藝新潮》第一期，一九五六年三月，第五十一頁。

⑨ 馬博良：《〈文藝新潮〉雜誌的回顧》，見《文藝》第七期，一九八三年，第二

十五頁。

⑩ 新潮社發刊詞：《人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！》，見《文藝新潮》第一期，一九五六年三月，第二頁。

⑪《編後》，見《現代文學》第二期，一九六〇年五月，第一二四頁。資料收集得友人廖炳惠幫忙，謹致謝。

⑫ 李維陵：《魔道》，見《文藝新潮》第五期，一九五六年七月，後收入《荊棘集》（香港：華英出版社，一九六八年），第五——二十八頁。

⑬ Oscar Wilde, "The Picture of Dorian Gray", in *The Complete Works of Oscar Wilde* (New York: W.M.H. Wise & Company, 1927) Vol. III。中譯亦作《道連、葛雷的畫像》，參看王爾德作，榮如德譯，《道連・葛雷的畫像》（北京：外國文學出版社，一九八二年）。

⑭ Ibid., pp.5–7.

⑮ 李維陵：《現代人・現代生活・現代文藝》，見《文藝新潮》第七期，一九五六年九月，第二十一——二十七頁。

⑯ 參看 Anne Balakian, "Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods", in *Year Book of Comparative and General Literature*, 11 (1962), p.29.

⑰ 劉以鬯：《酒徒》（台北：遠景出版社，一九七九年）。本書初版原為一九六三年，由香港海濱圖書公司出版。本文的引文及討論依據修改過的新版。

⑱ 香港時報《淺水灣》副刊，一九六一年五月二十四日。

⑲ James Joyce, *Ulysses* (New York: Random House, 1961), p. 164.

⑳《中國現代短篇小說選（1918–1949）》（北京：人民文學出版社，一九八〇年）。

㉑ 比如卞之琳、葉水夫、袁可嘉、陳燊聯合發表的《十年來的外國文學翻譯和研究工作》，《文學評論》一九五九年，第五期，第四十一——七十七頁。文中認為對外國文學要"本着""政治標準第一"的精神，首先分析其中的思想傾向"。

㉒ 崑南：《地的門》（香港：現代文學美術協會，一九六二年）。

㉓ 崑南：《神話與文學》，香港時報《淺水灣》，一九六一年六月六日；《治神話學之道》，香港時報《淺水灣》，一九六一年六月十二日。

㉔ T. S. Eliot, "Myth and Literary Classicism", in *The Modern Tradition, ed. Richard Ellmann and Charles Feidelson*, Jr (New York: Oxford Univ. Press, 1965) pp. 679–681.

㉕ Balakian, p.29.

㉖ 中譯見臨沂譯：《河之第三岸》，《中國學生周報》一九六九年四月四日，譯林版。

㉗ 可參看蘇金傘的《窗外》一詩，原刊《文藝復興》，三卷四期，一九四七年六月，第四二六——四二七頁，最近收入《蘇金傘詩選》（北京：人民文學出版社，一九八三年），第二十一——二十二頁。

自我與他人
——評一九八七年度
中文文學獎小說組得獎作品

看一九八七年度中文文學創作獎小説組作品，特別感受強烈的是：對“他人”這一主題的處理，頗有突出的表現。這類主題作品的增加，處理方法的深化，或可見到香港一些青年作者逐步邁向成熟的過程。

集中處理“自我”與“他人”關係的作品，可以舉最近在香港放映的活地．亞倫(Woody Allen)電影《另一個女人》為例。電影的女主角，遇到與她完全不同的另一個女人，因而令她反省自己的生活。她無意中聽到對方在隔壁與心理醫生説話，知道了對方的抑鬱與挫折；但最後更是聽到對方對自己的批評，幫自己打破了自欺的安全。自己一直覺得對方是另一個女人，但對對方來説，自己又是另一個女人，令她引為鑑戒，間接治好她的憤懣。電影中主客身分不斷互換，自己既是丈夫前一段婚姻中的另一個女人，但在目前這段婚姻中，又發現了另一個女人的存在。丈夫的前妻在眾人鬧哄哄的派對中變成不受歡迎的客人；但曾幾何時，自己亦變得憎惡社交虛偽因而與其他人格格不入。有一場丈夫對前妻的説話不自覺地又重複變成對現任妻子的説話。整齣電影充滿了這種精緻的重複與變調，正如所用的薩提的音樂，或是攝影造成某種疑幻疑真的效果：在街道上跟着對方走，如夢又似真，彷彿在追逐自己的影子。難得的是，這種平行與變奏，也暗示了自我與他人的對位，身分的不

斷互換，從而帶出了看事角度的調整與啟悟，這也是活地，亞倫比較成熟的一面。

這種自我與他人的關係，在近年的香港文學中，因為社會文化背景的轉變，亦開始有人去探討了。在現實的層次上，香港作為一個現代國際性都市，加上從內地、臺灣、越南或其他東南亞國家移居香港的人口日多，歐美日本人在香港從事商業工作的也不少。香港人旅行或移居海外的增加，接觸來自不同地方的人和文化，自然產生不少感受，提供了比較豐富地觀看事物的角度。從藝術的表現看，文學作品的逐步成熟，也會從比較濫情和傷感的自我發洩、或者純粹客觀的自然主義式描寫他人，發展至一種比較調和的自我與他人的兼顧。一個地方的文學發展，大概也會從自我中心延展開去，發展到對他人的體察，回過頭來對自我有進一步成熟的觀照。

一九八七年度中文文學獎小説組的得主，如第一名黎翠華的《遊民》、第二名郭恩慈的《接觸》、第三名徐晨光的《收縮》，都可説在這"他人"的主題中有所探索。

《遊民》寫生活在法國的香港人和越南人。跟我們在電視上慣見的主觀抒情地去寫異地的《日落巴黎》等作品完全不同的是，這裏的法國並不是一個浪漫的典型背景，裏面的人物亦不是醇酒廣告中享受華衣美食的遊客。小説裏幾個場景是簡陋的閣樓、製衣工場、骯髒的廚房、空蕩蕩的酒吧，裏面的人物是為生活日以繼夜工作、或者為居留問題煩惱的移民。小説主線寫從香港去的世榮與寶鈿夫婦，寶鈿一家在文革中死光，千辛萬苦才來到法國，希望無論如何留下來；世榮在餐館廚房工作，兩人日夜顛倒，偶然同在一起，就為生活問題吵過不休。世榮不滿現狀，但寶鈿認為回去也是絕路，絕不同意回頭。

小説又寫世榮認識了一個來自越南的女子安兒，他們都同是離開土生土長的故鄉來到異地，飄泊無根，所以也相濡以沫。他們都好像是在充滿他人的異鄉找到有幾分相同的另一個自我。但這童話式的戀情結果也被現實打破了：安兒感情不穩定，精神病復發，再度自殺入院。世榮最後也離開了寶鈿，但正如寶鈿同事所説："他跑得去哪裏！"寶鈿迷糊地想："我們還有

甚麼地方可以去！"整篇小說結束在這份無望陰沉的氣氛中。當寶鈿說"我們"，她實在是既接受了"他"與"我"的分歧，但又看到"他"與"我"其實同處於一種相同的飄泊無根的處境中。

《收縮》的"他人"是一位來自內地的新移民阿余。在作者筆下，阿余是一位有志文藝創作的青年，經歷了文革的衝擊，下鄉到陝北高原，千辛萬苦，最後移居香港，變成一位沉默寡言的工友。《收縮》的敍述者要寫阿余的故事，但卻一直寫不成功；但通過這過程，小說寫出了對他人經歷的好奇和同情，但又總有隔膜和誤解。作者結果用了一種比較聰明的寫法，即不正面寫阿余的經歷，而寫作者不斷刪改小說的過程。小說篇幅的"收縮"與阿余理想的收縮互相平行。小說結尾說不願參加徵文比賽而把小說燒去只剩日記，確是一種解決方法，但這種避重就輕的寫法，大概也可一而不可再罷。不過這小說的寫作，當然也顯示了焦點的轉移：從自我到他人又回到自我的過程。

郭恩慈的《接觸》是一篇愛情小說，比較接近冥想的抒情，故事性不強，以主角感受為主，從與他人的接觸，回頭觀照自我。小說主角與他人接觸，其實也是內心與世界的一種交感，形象化地表現在第一場：深夜她把窗簾拉起，房子的寧靜彷彿延展到遠方，她覺得窗玻璃這分隔內外的透明物彷彿不必存在了，但突然，高速摩托車的隆隆巨響把這一切打破，她只好再放下窗簾……也許因為那靜謐的氣氛、也許因為小說裏屢屢提到德國文學，不禁令人想起里爾克詩(R. M. Rilke)〈戀愛中的少女〉的意境來：少女感到自己的心很廣大，彷彿可以包容這個世界；有時她想擁抱這個世界，有時，不禁放手想讓它離去。

小說開頭第一場客廳中純美的少年石像也濃縮地涵蓋了小說的另一主調：少年形象呼應了《死於威尼斯》的美少年：被癡戀的對象。她輕撫石像的臉，似覺它唇邊浮現笑意。這小說主角所熱戀的，都是由於她自己給予了無限溫柔而在記憶中釀造了的一個夢，到真正臨近接觸這他人時，反覺無限陌生與恐懼。小說後半她所愛的異鄉人亦是個陌生人，他們沒有真實接觸，是她迷於那淡淡的一抹灰藍的影子罷了。當她從這"他人"的眼中去思想自己，不禁令她失去自信。也許這所愛的只是一

個意象而已，也許只是鏡中自照瞥見的一個影子而已，但又彷彿只有在這追尋和幻想中，她才可以感受自己的存在。也許正因為這樣的基調，小說寫來若再少一點實寫，多一點抒情和意象，也許就更適合了。

陳少紅的《你、我、他》則從另一個角度寫感情。這裏的"他人"不是一個被投上感情的石膏像，這裏是"自我"有時分裂成為"他人"。小說裏的"你"與"我"，初看不察是一個人，看下去，才發覺可以是同一個人的影子、重像、另一個自我。這種把自我分離出自我之外與之對話的做法在這裏還算適合，沒有太大野心，至少為男女分手這一事件提供了心理上的演繹，又以切入的另外的聲音令故事不致太傷感太主觀，細節的刻畫令事件豐富動人。

李嘉儀的《我的安琪兒》和阮志雄的《收割電話的人》裏面都有一個"他人"，以清晰面貌出現在小說裏，而且"自我"與他的關係構成了小說發展的主線。"他人"在這兩篇小說裏都是很實在的人物、通常被視為正常社會中的邊緣人：《我的安琪兒》是一個弱視、甚至被醫生認為可能是弱智的兒童；《收割電話的人》則是一個專門收回割了線的電話的、懷舊的老人。

兩篇小說都從"我"的角度開始去寫"他"。《我的安琪兒》的敍述者是孩子的母親，因他而離婚，所以非常厭惡他，只不過向自己母親許下諾言才與他生活一段時間。"我"與"他"本來是處於對立或者矛盾的位置上，但我逐漸發覺他善良的心地，回頭檢討自己一直對他不公平，明白了自己的偏見。作者寫日常瑣事寫來平實感人，故事的開展轉折也寬舒自然，令人感動之餘亦令人回味。

《收割電話的人》開頭給我們提供了一個很獨特的造型：老人背着十多部電話機在路上走過，這意象引向許多可能的聯想：對話與溝通、沉默、老人的懷舊，都在後面若有零散的回應。可惜整體開展不夠恢宏，未能發展出一個更深刻動人的寓言。敍述者和老人不似《我的安琪兒》中的母子關係由對立發展至了解，一開頭就是彼此同意多於矛盾，敍述者的追尋也未能帶來更豐富的枝節或更深入的體悟。篇末想用一個新伙伴來對

比老人的不同，但對這新伙伴的描寫似乎太簡化，只用他來代表適應現代城市生活的人，說的未免缺乏血肉，以概念先行。這新伙伴也是一個"他人"，但當我們不去了解"他人"的複雜性，只把他人當作表達自我意念的工具，那就沒法通過與他人的接觸而達致自我的反省了。

另外兩篇獲優異獎的小說，《在河邊》和《此生有餘裕》，互相補足地為我們補充了小說在描寫自我與他人關係上的種種問題。這兩篇小說有許多不同、在許多方面甚至是相反的：《在河邊》出自南來作家筆下，寫文革後的大陸經驗，文字流暢，集中在一個場景發展，受寫實主義文學影響，盡量在寫景和人物上營造真實感，用第三身寫法，企圖客觀地通過他人寫出歷史的片段。《此生有餘裕》出自無名的香港青年作者，寫本地經驗，文字間有砂石、場景跳躍不定、景色的描寫減至最低，間受流行言情小說的影響，但某些優秀的片段超越了言情小說的格局，自成風格，寫出現代人的敏感情懷。小說用第一人稱，寫自我的感受，自我對生命極端主觀的體悟。

表面看來，這兩篇小說，一篇寫"他人"，一篇寫"自我"，但其實也有互相牽連的地方。《在河邊》以極度克制的手法，通過六官的眼光和回憶，寫出周圍一羣村民的生活，也寫出某些並未改變的不公平現象。在描寫他人之餘，亦帶出了六官的"自我"：因為連場的運動和鬥爭打消了成家的念頭，現在感到的某些悔恨和怨懟等等。在篇末甚至稍嫌不相稱地直接說出自我的願望：希望有人為自己立墳碑、希望有人記得自己。而在一個以集體為主、自我意識受到壓抑的社會裏，很典型地，對自我的朦朧的意識還是得通過與他人的關係呈現，還是希望能在他人心中肯定自我。

《此生有餘裕》的故事發生在一個相反的社會，那裏並不以集體教條為歸依，個人的自我意識有時可以膨脹到不成比例的地步，固有的人際關係和倫理道德也受到另一種破壞，所以作為一個孤獨的邊緣人的敍述者似乎可以把握的只有主觀的恨與愛。正如大部分通俗言情小說的主角，《此生有餘裕》的主角也是處處從自我的主觀感受出發，以自我作為觀察和感受的中

心，但在寫得好的片段，《此生有餘裕》從言情小說自戀式顧盼中超越出來了。特別是在聽到小強的死訊以後，作者突然接下去就寫身旁小孩騎單車經過、城門河上有人泛舟、單車的前輪碰到後腳、城門河灰灰的一片……黃昏時敍述者回到家裏，放下百葉簾、對着鏡子拔頭髮，拔着拔着，那死者的形象再出現了。這一場的寫法很特別，尤其是在對鏡自照的片刻，感受到逝者的存在，這敍述者彷彿從知道對方逝去的那一刻開始，從自我的封閉中出來，注意到周圍的事物，感受到"他人"的存在了。

雖然各有優點，這兩篇小說也各有欠缺。如果說《在河邊》的缺點是過於克制，想寫實呈現他人的面貌和生活，有時流於呆板，比方六官與菊英在河邊對坐的部分；那麼《此生有餘裕》的缺點則是過於散漫主觀，最後敍述者說覺得這一生多麼豐富時，在小說上還缺乏充分的推演，未令讀者覺得信服。如果能把主觀的自我觀照與客觀的對他人的體察作更好的結合，大概就會更動人了。

一九八七年中文文學獎小說組評語

熟悉與陌生

——讀王璞小説印象

王璞小説裏的人名和地名都像符號，但卻並不實指人們熟悉的固定意義。《紅房子》的紅房子並不是上海陝西路那家西餐店，甚至也不定是指一個公共汽車站的站名。小説的敍述者，由於某種隱約的感情，由於心中的欠缺，由於某種深藏的嚮往，想到紅房子去。經過一番猶豫，她終於下定決心去了。但去到又迷了路，並沒有找到。她最後還是回到自己原來的生活。來自大陸的王璞這篇小説，令人想起臺灣作家李昂早期的短篇《花季》，都同是寫一種隱約的追求，不過李昂的短篇更多寫青春期潛意識的騷動，王璞的短篇更多以幻想反對現實的單調瑣碎。越是想象世界色彩豐盈，越見現實的局限與平淡。所以下決心到紅房子去時，自我的意識高漲，不理校長額外加來的無理差使；到紅房子去不成，回到現實，又要面對這種無奈的人際問題了。

像紅房子一樣，《漲水那一年》或《周莊故事》裏的"水漲"和"周莊"，或甚至後來《扇子事件》的扇子，都不是甚麼象徵，而是一個不尋常的事件、地方或事物，或者說一個不尋常的角度，幫助我們細看尋常的現實罷了。其情況有點像俄國形式主義者所說的陌生化或者"非熟悉化"的效果。正因為我們對現實會因過分熟悉而變得麻木，作者若提供一個陌生的角度，反能幫助我們重新感受。現代小説的人物，踏上一段新的旅途，置身一個莫名的處境，為一個新鮮的意象所迷惑，既可以是對原有處境的疏離，也可以是疏離後換一個角度回顧。《漲水那一

年》裏，平常走的一條路變得很遠很遠，熟悉的事物好像突然看得更仔細了，這也是一種陌生化效果。王璞這幾篇小說的人物，突然去到一個新的處境中，好像看見了一點甚麼，想說一點甚麼，是甚麼呢？卻是"此中有真意，欲辯已無言"了。但其中的人物顯然有所感受，有所發現，令她們對現實有了新的看法。

要能夠這樣做，人物得不囿於成規，有發現新事物的心，有調整原有想法的能力。《紫色的小夢》的田甜，"死在她習慣從一隻人家給她配製好的框框裏去看這個世界"，與她相反，王璞大部分短篇裏的主角，儘管被一般人認為"古怪"、"不正常"、神經兮兮的，卻是既有懷疑也能自省，不乏自嘲的幽默感，也願意去發現未知陌生世界的那樣的倖存者。

王璞以她的背景來說，或許也可算是南來作家之一。南來作家豐富了香港文學的面貌，而其中優秀的作者，如從事評論的梅子、寫詩與散文的舒非、寫散文的古劍、寫小說的顏純鈎、陶然、王璞、周蜜蜜等，都似乎是能夠嘗試認識陌生，不以熟悉的成見去解釋陌生；又或者，從一個陌生的角度，幫助我們對熟悉的事物提供另一個新的看法。王璞的古怪而神經兮兮的主角，正有助於提供一個並非君臨或者鄙夷的態度，不會輕易否定別人，反願從接觸別人反思自己，寫出了另一種南來文學。

我們在香港認識的王璞本人，是開朗爽快的一位作者。她既曾在國內後來又在香港，先後從事編輯和寫作的工作。難得的是她從來不帶條條框框看港台和海外的文藝作品，對於西方的現代派文學也認真讀了不少，還動手翻譯納波可夫(V. Nabokov)的作品。這種願意觀看和發現的態度，也表現在她小說的種種探索中了。

這種探索不僅見於技巧，也見於她嘗試處理本來並不十分熟悉的人物和處境。這原也會有危險，即我們對自己原來並不特別熟悉的人物，會依照流行作品中的典型來寫，會變成定型而沒有新意。但王璞有時以她的才情，還是能有所突破。比如《幽會》比《過客》成功，就是在過分熟悉的題材中帶入了陌生的角度，從自我發現到他人，回過頭來，"可憐身是眼中人"，從

驚喜到恐懼，小秀發現了自己才是被騙者。《沒有喬爾西》的題材也可以輕易處理成一篇通俗的流行小說，幸好作者用了嬉戲的方法虛寫，強調了"沒有"，變成是對外來者"香港夢"的反諷，而不是又一個熟悉的"香港夢"了！

王璞近作《扇子事件》是題材與技巧的探索結合得較好的一篇，承續了早期小說原有的優點。看來她還會繼續探索陌生的領域。她的《一篇小說的誕生》其實有一個絕妙的構思，把文本與其他事物脈胳連起來，把一個熟悉的故事用一個陌生的方法說了。作為讀者我們覺得第四稿也不一定是最後一稿，作者王璞在不同的階段、不同的經歷下，一定還會繼續不斷地推翻熟悉、思考陌生，繼續重寫她的故事吧。

原刊《萌芽》，一九九二年二月號

王璞短篇小說集《女人的故事》(上海：百家，一九九二年)序

旅程與文學

中國古詩人的一生中往往有一段壯遊的日子。古人相信"讀萬卷書，行萬里路"，事實上讀書和旅遊也真是擴闊眼界、開拓經驗的最好方法。平常一個人囿於有限的生活經驗，很少外來的刺激令他反省，內在感覺到的欠缺也不一定能有所填充；但通過閱讀不同的書本，遨遊不同的地方，卻提供了不同的養料，令一個人想改變自己，反省欠缺，進一步去充實自己。

文學與旅程的結合，我想到有兩個主要的表達模式。一種模式是遊記，作者有豐富的人生經驗和文化知識，對旅途所見深入觀察，提出自己的看法；讀者透過遊記，亦可以分享作者的人生體驗和文化理想。這類遊記作品，在中國古典文學中一向都很顯著，五四以來，徐志摩、朱自清、郁達夫等都是寫作遊記的好手，稍後則有沈從文帶着鄉土關懷寫湘西的風土人情、蕭乾以記者的敏銳寫人生採訪、艾蕪樸實有情的南行紀事、黃裳舊學深厚的文化之旅。另一種模式是透過旅程而寫學習與成長的小說，在德國文學中這模式發展得最成熟，探索也最多。此外遊詩則多接近前一模式，但接近後一模式的也有，將來有機會再另文細談。

德國的"成長小說"

在德國文學中，有所謂"成長小說"或"教育小說"(bildungs-roman)的文類，寫一個青年如何投進生活，從世事人生得到

教訓的種種過程。這種小說以歌德(J. W. Goethe)的《威廉·邁斯特的學習時代》(Wilhelm Meister, Lehrejahre)為代表作。書中的威廉代替父親出遠門去辦事，離開了父親的監護，帶着剛獲獨立的年輕人的熱情走進世界，他經歷了一段旅程，其中包括種種失敗和災難、矛盾和危機。他嘗到愛的歡樂，又知道愛的痛苦；參與戲劇的演出，又對戲劇藝術和自己的才能有所認識，有所發展。他在旅程中種種遭遇令他受到磨練。他經過混亂的謊言，認識到世界的悖理；但也令他進一步了解自己，了解自己在世界中的位置。到了小說結尾，也已發展成一個堅定而又靈活的成熟的人，既愛文學藝術，亦能享受人生，繼續有所追求。

《威廉·邁斯特的學習時代》後來成為了"成長小說"的一種典範，呈現了這種把旅程作為學習的理想。在比較文學的範圍內，我們可以探討這種小說的演變和傳播，以及在不同文化中對這主題或同或異的變化。比方英國從費爾丁(H. Fielding)、狄更斯(C. Dickens)到毛姆(W. S. Maugham)和勞倫斯(D. H. Lawrence)的小說，美國的吳爾夫(T. Wolfe)的《天使望家鄉》、索爾貝路(S. Bellow)的《奧吉·馬琪歷險記》、法國福樓拜(G. Flaubert)的《情感教育》，還有盧梭(J. J. Rousseau)、紀德(A. Gide)和羅曼羅蘭(R. Rolland)的小說，在中國現代小說中我們也可以找到類似這種文類的作品，其中當然也有因文化不同而作的變異，香港學者葉少嫻亦曾撰文探討幾本中國現代小說的成長主題。德國文學本身對這種文類既有繼承亦有變化。現代作品如湯馬斯·曼(T. Mann)的《魔山》和《浮士德博士》，後現代作家如彼德·漢克(P. Handke)的作品，導演如雲·溫達斯(W. Wenders)的許多齣"路上電影"都可以從廣義的成長主題去體會。"成長小說"並不僅以旅程為主，但在上述作品中，旅程確是一條主線，帶出主角的體驗與啟悟。

路上的自我教育

成長小說在德國十八、九世紀的興起，與當時歐洲對教育的新觀念亦有關係。哲學家如盧梭等，提出應該由兒童去教育自己而不是去教育兒童。每個人都要經過那怕是煉獄一樣的童年與青春，以追求自我完善。人世間的幸福不是賜予的，必須在道德與知識的領域中自我追尋，顯出應付考驗和抵抗阻力的能力，然後才可以得到報酬。盧梭的《愛彌兒》不賴成人為他清除路上種種障礙，而歌德的《威廉·邁斯特的學習時代》寫人通過自己的抉擇和努力而得到成果。人格的改造和提高，通過旅程中的教育來完成。

歌德的《少年維特的煩惱》，曾由郭沫若譯成中文，在五四初期產生了一定的影響。"我回到我的本身，尋出一種世界來，不在外在的生力與表現之中，寧在內在的幻想，與昧暗不明的欲求裏面，於是種種一切，就在我感觀之前浮動，而我，更迷離地，在此世界之中微笑……"這樣的句子，膾炙人口。但一般的接受和反應，包括郭沫若的在內，似乎只限於傷感和迷濛的一面，未見其文化脈絡、正負反省。歌德其後的《威廉·邁斯特的學習時代》，反而在中國未見流行。從旅程求索以建立自我人格的主題，未見在小說中有更多發展。

放眼西方、不忘中國

中國古典小說中的《西遊記》，本來就是一段極有寓意的旅程，後來的《老殘遊記》，在漫遊中亦暗喻了作者對文化和政治的理想。五四前後的作家漫遊外國，亦往往有借與中國比鑑的心懷，從梁啟超到徐志摩，都在放眼西方之餘，不忘中國。老舍和朱自清在英國、馮至在德國、梁宗岱、戴望舒在法國，都

寫下了令人難忘的詩文。郁達夫和郭沫若在日本，亦寫過旅情小說。中國在文革後重新向外開放，不少作家也寫了遊記，但因為隔膜太久，對別人的文化不了解，難寫出好作品來。看張潔批評金斯堡、蔣子龍寫美國，只看到作者的狹隘與偏見。遊記其實也是對作者的一種挑戰，對人和對文化的淺見，往往暴露無遺。王蒙和查建英的小說，才稍見突破。八〇年代中國以西方為題的旅程文學，凸現了這一代中國人文化上的自卑與自大。文化和教育上的偏頗造成了認識上的缺漏，令人遺憾，反而是尋根派的作家，因文革下鄉的經驗，體察偏遠地區的文化人情而有所反省，寫出另一種饒有特色的旅程文學來。阿城的"三王"、韓少功的小說、劉索拉的《尋找歌王》、甚至高行健的《野人》、陳凱歌的電影，旅程在其中的意義都極其重要。

香港的遊記作品

香港在七〇年代開始有較多遊記作品，過去也有一兩篇文章提及，可惜資料搜集不全，未能呈現一個全貌。我們可以進一步想想：這些旅遊文字的出現，是否可以結合香港本身情況？是否文化發展到一個地步，開始嘗試內省和外觀，從而尋找自己的身分？在七〇年代初，中國大陸經過二、三十年的封閉，終於初步開放旅遊，有部分在香港成長的作者，當時是第一次回國去，他們也有種種不同的感觸，見諸詩文。在八〇年代的進一步開放之下，回去的人更多了。那麼在文化和人事方面有甚麼感觸，有甚麼反省？這也可以是一個有意義的課題。

此外香港是個國際性都市，七〇年代開始往臺灣、日本、東南亞、歐美各地讀書、旅遊、貿易的人日多，來往影響之下，也形成了香港文化的都會性格。在種種描寫外地風土文化的文字中，表現了香港人怎樣不同程度的視野，又如何作出不同的反省。香港作者移居外地的，如在美的馬朗、葉維廉、張錯、袁則難，在法長居短住的綠騎士、蓬草、黃碧雲、郭恩

慈、黎翠華等，也有不同的題材，不同的寫法，豐富了香港文學的品種。在三聯出版的一九八四──八五年度《香港短篇小說選》中，我們可以見到不少異地的題材、參差的文化與人情的反省。表現在電影方面，則有區丁平的《花城》、方育平的《美國心》、關錦鵬的《人在紐約》、許鞍華的《客途秋恨》、張婉婷的《非法移民》與《秋天的童話》、羅卓瑤的《我愛太空人》與《愛在別鄉的季節》。這些不同作品的人物往不同地方所作的旅程，體驗了他們個別的追求；而在不同的尋索比照之中，也多少體現了這一代香港作者對文化身分的追尋。

原刊《突破》，一九九〇年七、八月號

留學、放逐、旅遊、移民
——一個主題的幾種變奏

在國內一份一向編得比較嚴謹的刊物上，看到一輯"海外學子獻給母親的歌"，內容跟該刊過去的作品頗有距離。如果撇開文學水平不談，從社會和歷史的角度着眼，也有值得一談的地方。

國內四九年至今，僅是派往歐美日本等地的留學生即有七萬餘人，學成歸國四萬餘人，目前尚有幾萬人"羈旅天涯"。若再加上自費出國的，數目當然更不只於此。江澤民在去年十月宣布——派遣留學生是中國開放改革的一部分，中國派遣留學生的政策不變。他在與留學回國人員的座談會上說，中國未來的希望寄託在這些青年身上。

附隨這些政策而來，自然在意識形態的塑造上有所要求，對文章的選輯有所取捨，在宣傳上有所側重。從這個角度去了解這些文字，或許更能明白整體的方向。大概因為協助選稿單位的關係吧，選出來文章訊息都是單向的，從文章的標題也可以看出來，如"呵！五星紅旗"、"雷鋒精神超越國界"、"黃土地，我屬於您！"

歸納一下這些文章的訊息，我們可以看到其中一些主要的文化符號——飄揚的紅旗、嘹亮的國歌的聲音、遼闊黃土地的憶念、炎黃子孫的血液……遇到的人都是嚮往中華文化，潛心學習漢語的，不管是小學生，年青的法國女郎，金髮的老先生，他們都仰慕中華文化深厚的傳統，努力學習漢語，希望到中國去。所有人際關係都是熱情、豪爽、溫情的：所有海外的

學子都是自尊、自強、自信的。這的確是一個"美麗"的夢想，最怕的是讀慣這種美文的年輕人一旦出國，遇到"殘酷"的現實，一下子沒法調整過來，就由一個極端盪到另一個極端了。

開放與封閉的虛虛實實

這些文章，其實也代表了國內開放後文學作品的一種類別，可以見到開放後對外交流而產生的種種心理調整問題。在開放初期，有對外國帶着比較開放態度去觀察的年輕作家作品，亦有擺脱不了個人框框的老作家的宏觀遊記雜文；在目前這階段，由於政策需要，在表面上的開放之下，亦要做"思想教育"的工作，於是就有這些主題先行的文字，鬥爭的"敵人"自然是那些所謂"妄自菲薄甚至數典忘祖"的游子們了。

這些散文中突出的文化符號，往往令人覺得難以自然放進當前世界的文化脈胳。當一個國家的人民置身外國，竟要不斷強調其他人對自己文化的仰慕與膜拜，而又對別人的文化毫無興趣毫無認識，這個國家文化的自信豈不是出現了嚴重的危機？在脆弱而敏感的自尊底下，豈不是嚴重的自卑？

港臺的放逐文學與異鄉題材

港臺的留學生文學，從六〇年代開始。於梨華實寫留學生的生活，白先勇虛寫文化的失落，開一代"放逐文學"的先河。後來的張系國、劉大任、張北海、郭松棻、馬森等人，有所繼承亦有所發展。放逐或者是為追求更好的經濟環境、更適合的生活，其中帶來文化的隔膜、生活的不適應。近期的《洋飯二喫》等，則以嬉笑怒罵手法寫在洋人社會混飯吃的眾生相。不同年代中社會經濟發展做成的變異，也做成小說中外國經驗的變化。

香港五〇年代文學中的放逐感，是一代作家從大陸南來懷鄉與憶舊的情緒。但五〇年代的《文藝新潮》中，已經有冷凝的〈蒙特里爾之冬〉，寫遠適異國的孤寂，其後《文藝新潮》的大將，如馬朗、貝娜苔、李維陵，甚至當時較年輕的葉維廉、王無邪等，也先後移居外國，有人感懷放逐而成詩文(比如葉維廉詩從〈愁渡〉開始，就以放逐和超越放逐為主要的題材)，也有人輟筆沉默了。

香港發展為國際性的都市，與外間接觸日多，遷徙來去日盛。七〇年代開始，也多了旅遊的文字，其中有實用的手冊，有種種式式的遊記，也有移居外國的感受、遨遊的反思。香港作者如綠騎士，蓬草留居法國，異國經驗也豐富了她們後來的作品。香港的遊記沒有需要配合甚麼官方的政策，思想的教條，但在遊記這文類中，還是可以見到某些主導意識形態的流露。從七〇年代到八〇年代的遊記裏，有比較細緻的文學作品，但坊間亦常見炫耀消費的心態、誇張精明的自得、簡化的二元對立的思考方法，以及缺乏文化歷史認識或者堆砌文化歷史資料等極端態度。從某些七〇年代一切崇尚外國的自卑心理，到八〇年代目空一切到處"踩"人的自大心態，也可見到香港在經濟文化發展底下的某種空虛。

但在電視節目或通俗遊記常見的輕浮獵奇底下，七〇年代以來香港也出現過一些較好的遊記，以及以異國為主題的詩與小說。有些來自移居外國的作者，有些來自本地作者的異鄉經驗。空間的移位，可以暴露觀察者的無知，也可以提供反省參照的機會。較好的作品，或可提供不同文化的比較，文化接觸帶來的反思。

在近期中文文學獎小說部分的得獎作中也開始出現這種題材，黎翠華的〈遊民〉和郭恩慈的〈接觸〉讓我們看到這類題材在香港新一代作者筆下的發展。〈遊民〉寫巴黎的香港人和越南人在異鄉掙扎求存，飄泊無根的生活。〈接觸〉則透過主角對一個異鄉人迷戀，帶出對自我的反照，在追求和幻想中感受自己的存在。

郭恩慈的〈接觸〉是以香港為背景，但主題寫的卻是與異鄉

人和他人的接觸，在她新小說集《旅程》所收的幾篇小說中，更是大部分寫於異鄉，以異鄉人事為背景，以旅程為題材，主角在雪光鏡影中，真幻莫辨，只能執着文字，反省自我。

這一類的異鄉題材，與前述國內主題先行的留學生文學有所不同。郭恩慈的小說，重視旅程本身，往往在接觸之中，探索之餘，思考自身存在的意義。這或許與她所接受的德、法文學哲學影響有關。在德國文學中，以歌德的《威爾·邁斯特的學習時代》為代表，有寫一個年輕人從旅途中認識世界的"啟蒙小說"，肯定從閱歷中教育自我的入世經驗。直至當代的小說家彼德·漢克、電影導雲·溫達斯等，都對這種主題，有所繼承並且加以發展。郭恩慈的《悲劇的完結》、《旅程》等小說，是異國生活經驗的提煉，也是在歐洲文學中輾轉遊歷的心得，無疑豐富了中文小說在旅程這一主題下所作的探索。不過如果要寫出文化的參差比較，還必須對自身的文化有所認識，亦需要對其他文化有更廣更深的涉獵，才可以有更潤廣的胸襟去認識別人、認識自己。

原刊《信報》一九九〇年七月五日

後為郭恩慈小說集《旅程》(香港：突破，一九九〇年)序文

從八十年代香港小説與電影看傳統與現代、中國與西方等論題

大球場開幕的尚文西鐳射火花音樂會的影像，令人想到一般常説香港是"溶和傳統與現代"、"東西文化的交匯點"等等濫調。不是説"傳統"、"現代"、"東方"、"西方"等特色並不存在，問題是並置並不就等於香港：種種矛盾的素質並不是溶匯無間地存在，它們之間的關係，也絕對受制於政治權力、文化偏見。

最近讀到三聯書店的兩本香港小説選—《香港短篇小説選，1984–1985》(三版)與《香港短篇小説選，1986–1989》(初版)，覺得除了從文學的角度寫書評以外，或許也可以從香港文化的角度看一些問題，或與現實新聞並讀、與電影戲劇、攝影等媒體互相參照。

陸恭蕙提議修訂新界土地(豁免)修例，引致部分新界原居民的抗議，並在立法局門外發生衝突；諸位議員下鄉，再度引起示威抗議和攻擊，警方如臨大敵、嚴陣以待。這種種令我們看見，在香港，"傳統"裏面其實也包括許許多多複雜的成分，"傳統"與"現代"更絕對不是處於融洽無間的境地中。

《香港短篇小説選，1984–1985》中有兩篇小説寫到了傳統與現代的問題，卻是從不同角度去看的。海辛的《最後的古俗迎親》好似是寫香港新界傳統古村中一場老式迎親的喜事，看

下去，我們才發覺古屋是歷史文物保護委員會保護的古蹟，供遊人參觀。男女雙方，一個是回家浪子，一個是從火坑脱難的當年童養媳，女的要循從當年向老人家許下的諾言，男的也不情不願，依約而行。古俗迎親在這裏已不是由現實感情自發而來的，亦已是"最後"的了。所以小説與其説是寫鄉土傳統，不如説是寫傳統如何遭受了現代的衝擊。

羅貴祥的《劇作家裏面的劇作家》則以前衛的實驗，從另一個角度寫重現傳統的困難。小説中寫今日的劇作家如何發掘及保存五百年前的劇作家的遺骸，重塑歷史現實變成荒謬的一幕，再加上領導們的檢查，所有東西只能演出一半，《紅與黑》只能演出"紅"的部分。小説這裏是把對傳統的簡化重現，與政治權力等同起來。

香港電影在八〇年代這階段，比較自覺地去探討傳統與現代的，可能是許冠文的《雞同鴨講》等影片，但有時流於搞笑，或因為思想角度，偏向容易地肯定傳統，反而未能如同期小説般探討傳統如何受現代化衝擊了。

要討論香港的文化，恐怕不能僅從中國文化或西方文化的角度來界定，而要從香港與中國、香港與西方兩方面的相同與不同細探出來。選輯了一九八四至八九年間香港小説的這兩本書，也包括有關的小説。八四至八九年，是從"中英草簽"到"六四事件"的期間，港人對中港關係當然特別敏感。而這段時期國內在開放與收緊之間有種種反覆，但兩地也有過不少民間的實在交流，其中的關係並不僅是恐懼或對立而已。

這段時間的電影，稍前有許鞍華以越南為背景的《投奔怒海》一九八四年公映時剛好碰上香港的政治敏感期，很容易被閱讀成政治寓言。八四年的電影如《上海之夜》、《等待黎明》及《傾城之戀》都強調了亂世的感覺。《省港旗兵》寫大陸"大圈仔"來港做世界的慘烈傳奇，唯有《似水流年》可説是比較從人情角度探討中港兩地異同，不過，在這部電影裏，國內主要是以農村傳統比較正面的價值觀出現，可能沒法包括八〇年代後期開始較複雜的當代情況。

在這方面兩本小説選倒是提供了許多不同的題材與角度。

既有南來作家如顏純鈎(慕翼)、陶然、周蜜蜜、裴立平等豐富了這種題材，也提出平衡的角度；亦有臺灣來的作者施叔青，居於香港的作者西西寫大陸題材，還有劉以鬯、吳煦斌從不同角度寫中港關係。

劉以鬯的《不，不能再分開了》寫暌隔兩地的夫婦，在開放之初設法會面而困難重重，最後以不依法理而合乎人情的方法解決，寫來平實而不唱高調，角度倒是非常香港的。

吳煦斌的《信》企圖寫中港兩個小人物相濡以沫的可能，用書信體裁寫香港都市，既有樸素的人文關懷(與另一完全自我中心的個人主義者對比)，又自覺其無能為力。

相對於中港關係，電影在八〇年代那幾年間表現得較少的是香港與西方的關係。臺灣影評人焦雄屏嘗謂香港電影往外國取景只為吸引觀眾。但也其實未嘗沒有較認真的作品。在八〇年代也有《花城》(一九八三年)、《非法移民》(一九八五年)、《美國心》(一九八六年)、《秋天的童話》(一九八七年)、《我愛太空人》(一九八八年)等。其中，《美國心》嘗試把一對為移民問題所困的夫婦放在一個美國旅程中，較有思考香港人在外國生活的意識。《非法移民》是較早拍出移民問題的電影。"我愛太空人"也寫移民，卻是寫情勝於體會文化。

小說方面，則有《青色的月牙》，寫非洲荒野的弱肉強食，表示大自然也不是安全的逃避。《暈倒在水池旁邊的印第安人》則通過對一外國邊緣人的關懷，寫香港的邊緣身分。此外，在這之前還有其他通過外國文化反省香港的文學作品。小說對文化身分的探索會較電影深。

同期電影出現了《三人世界》和《小男人周記》等愛情劇，《飛越黃昏》等寫老人的電影，若與小說方面黃碧雲、鍾曉陽、草雪等從女性角度寫愛情，夏易、陳寶珍、駱笑平等寫老人的作品來比較，可以看見文學其實提供了更多不同角度。同期文學作品對人的心理更多刻畫，較少搞笑的處理。對老人和女性也願意花更多篇幅去體會她們的心理，比較不是那麼典型化的處理。

把同一時期的文學與電影同看，令我想到幾個問題。第一

是要討論香港文化，恐怕不能集中在一種文類。其次是外國影評人或者澳洲電檢處官員等，如果不懂中文，無法理解香港電影以外的文化，只從視覺文化去看香港，容易得出簡單的結論，說到同一問題不知在文學方面會有不同題材與處理，也會忽略了許多層面、遺漏了另外的價值觀。香港文化的資料需要保存，電影資料館已經成立了一年，現在有人呼籲整理香港文學資料，呼籲成立文學館，還要被人中傷，為甚麼會這樣呢？

原刊《信報》一九九四年三月二十八日

現代小說家
劉以鬯先生



一九六二年，我在香港《星島晚報》上讀到劉以鬯先生的連載小説《酒徒》，當時我是中學二年級的學生，之前從家裏的舊書堆裏閱讀了舊俄小説、五四的名家，也從雜誌上朦朧地接觸現代文化，翻閱家中訂閱的晚報，半帶好奇半為求知，不想卻讀到一新耳目的小説。《酒徒》後來被人譽為"中國第一本意識流小説"，對我個人而言，更難得的是它是第一本反省香港處境的現代小説，讓我們看到現代小説的技巧和反思精神，可以轉化為對香港現實的感慨；同時它又是一本幫助我們重讀五四傳統的作品。雖然當時香港舊書店中可以買到不少五四以來的作品，亦有人從事新文學的研究，但能夠獨具慧眼、不勢利地對過去被忽略了的優秀短篇小説重新評估的，也只有《酒徒》中的那些段落了。事隔多年，當年被抹煞的小説現在得到普遍承認，可見《酒徒》除了本身是優秀作品外，更流露了卓越不羣的文學見識。

許多年來，劉以鬯先生一直是我心目中的現代小説家。這"現代性"不僅來自作品，也來自他生活的態度。我七〇年開始在《快報》寫專欄，跟編者並不認識，第一次去領稿費還要被會計部的人認為年紀太小，不相信是我寫的而不願發稿費。這樣寫了幾個月，然後有一次去領稿費的時候才碰上了，起先我還

不知同電梯的這位穿夏裝白皮鞋的就是我心儀的小說家。他坐下來說話，一邊用漿糊黏起稿紙發稿，拆閱來稿和來信，校閱排字房拿過來的大樣，勾出錯誤，一面就天南地北地談文壇掌故。即使日常瑣事，比方來時路上遇見的車禍，他可以三言兩語生動地把它說出來。他對生活有很強烈的好奇心，反應敏捷，而且有難得的幽默感。有時他壓低聲音，說一兩句話挖苦報館的笑話。報館走的當然是商業路線，對副刊編輯也有壓力。每次壓力下來，他就約多幾個通俗欄目，或者把甚麼言情的東西抬到報端；壓力稍緩了，他又繼續刊登文藝性的實驗。劉先生是老經驗的編輯，四〇年代在國內《掃蕩報》和後來《和平日報》編過副刊，來港後六〇年代初在《時報》編的《淺水灣》和後來在《星晚》編的《大會堂》是兩個廣為人知的文藝園地，但我以為他在其間編了廿五年的《快報》副刊更能見到在香港這商業社會容納文藝的苦心，而在作者與作品的質量上恐怕都更可觀。在當時《快報》的副刊上寫稿有很大的自由，從各種文藝評論到小說散文創作都試寫過，報館的壓力也為我們不知地給編者擋去了。不是因為有甚麼功利的關係，純粹由於編者對文藝的堅持而已。在香港報章編輯和專欄水平普遍低落的九〇年代回顧，更覺得七〇年代在快報寫稿是一種幸運。



我常覺得至少有兩類型的作者，一種是寄寓於世俗認可的形象中而巧妙地宣揚於其有利的素質，一種是即使置身稍有爭議性的處境中亦平實面對矛盾不加掩飾。對前者我們會說：對，就像我們聽說過的作家那樣充滿了人家說的優點！對後者我們會說：呵，原來一個小說家可以是這樣的，他為我們重新界定了小說家的可能性。我覺得劉以鬯先生比較接近後者，這亦是我說他的"現代性"所在。劉以鬯在大量生產流行小說維生的時期仍然堅持寫作精緻的短篇創作，在商業的報刊上包容文藝，這都是難度很高、猶如走索的冒險。但他的堅持不是盲目

的固執，在那背後有一種聰慧的判別力與視野，一種即使整個世界說是如此也不願盲從附和的自信。這在《酒徒》的文學見識中看得出來，在其他談新文學的論文也看得出來。我很喜歡看他這類文字，編《文林》時曾請他寫豐子愷、編《四季》時請他寫穆時英、編《大拇指》時請他寫端木蕻良，他寫來每一篇都有創見，跟人家的說法都不同。他寫論文也有小說家的筆法，如說《寶馬》未獲大公報文藝獎、如談《馬伯樂》續稿、如堅持說社會對作家的責任，每一篇層層寫來，千迴百轉，抽絲剝繭，總反駁了既定的成見，寫出翻案的文章，而那翻案的背後，所有的對文藝透徹見識而來的驕傲與謙卑，也是“現代”的。我在七八年赴美唸書前，曾問劉先生有甚麼舊書要找，他提出的書中有臺靜農的小說，後來我在史丹福圖書館借到《建塔者》和《地之子》，影印了寄他。自己也第一次讀到才知道，這位優秀的學者和書法家原來也是優秀的小說家。等到劉先生的〈臺靜農的短篇小說〉寫出來，小說重印又引起種種反應，我才發覺，不光是我，我們整代人恐怕都受惠於劉先生的“固執”與“堅持”，他孤軍從文學和政治媚俗口味控制的大局下救出了篇篇作品，令我們對於中國現代文學有新的認識。



三

有見識的評論家比小說家更難找。有許多年，劉以鬯先生的小說並未得到應有的評價。即使近在一九七七年三月，我編《大拇指》時去訪問他，把我嚇了一跳，因為他搖搖頭說：“我不過是個流行小說作者罷了！”我過去一直注意到他在雜誌上零星發表而未結集的優秀短篇，一一數出來，他卻表示，不會再寫那樣的小說了。要娛樂自己，寧願寫評論！在香港漠視文藝的環境下，大部分作者的作品都沒法完整結集出版，也沒有評論反應，實在是使人氣餒的。我跟劉先生去聽京戲，記得他有一次說過，京戲的名角在臺上唱得好，臺下在行的老觀眾自然忍不住叫一聲“好！”在香港從事文藝創作，就有點知音難求

的味道了。在沒有鼓勵亦沒有反應的情況下，有時難免教人心灰意冷。

後來情況稍稍有了改變，先是中短篇集《寺內》由臺灣幼獅出版，《酒徒》在臺灣遠景重出。後來劉先生繼續從事嚴肅小說創作，《陶瓷》、《天堂與地獄》、《一九九七》、《春雨》等創作集陸續出版，繼八〇年的《劉以鬯選集》以後，九一年香港三聯書店出版的《劉以鬯卷》，選入的作品更完備，他的作品也引起更多反應了。

讀《劉以鬯卷》，特別感覺到作者自己開拓出來一條獨特的道路。我認識的小說家，是一個喜歡砌模型的人，忘形於塗髹人物、擺設背景，又是收集郵票和陶瓷的專家，懂得現代人的沉迷也能抽身描寫沉迷，喜歡逛街，擅於傾聽市井的俚語、觀察繽紛的衣著與手勢，又能冷眼判斷，時有混雜笑謔的悲憫。我以為劉以鬯是一位真正的"現代"小說家，而這"現代"的意義猶未完全為大眾理解。這現代不在技巧的實驗，而在那種透視現實的精神。從意識流手法的《酒徒》到平行對位並置的〈對倒〉、從詩小說〈寺內〉到抒情的〈除夕〉到故事新編的〈蛇〉與〈蜘蛛精〉，從沉思的〈春雨〉到實驗性的〈打錯了〉，在技巧創新之外，新鮮的亦是作者的態度：不從抽象的觀念出發，低調地把人物擺放在環境中試探他們的限制和可能，以藝術作為一種存在的探索。他的文字特別乾淨，不帶浪漫，不假作溫情，沒有宗教的超越或鄉土的傷感，重新塑造一種現代人的平視和理解。他的作品和論文重寫了中國現代小說的傳統。

一九八五年以來，劉以鬯先生創辦了《香港文學》，以推廣世界華文文學為理想，面對香港目前種種限制進退周旋，仍然希望維護純粹的文藝園地。而在香港報刊近期的文藝篇幅上還不斷讀到他的新作，如刊於《香港文學》的《黑色裏的白色、白色裏的黑色》，文匯報的〈追魚〉，新創刊的《星島日報．文藝氣象》和《大公報．文學》創刊號，亦有新作〈旅行〉以及〈他的夢和他的夢〉。

原刊臺灣《文訊》雜誌九二年十月號

後收入劉以鬯《酒徒》(臺灣：金石，一九九三年)

小說的魅力

——《亞洲周刊》小說徵文評語

《河邊村莊》是我最喜歡的一篇作品，吸引我的，不光是人物和情節，而是說故事的聲音、看事情的態度。福建女子偷渡到臺灣去的坎坷，可以有許多種寫法，這篇小說卻通過樸素憨直甚至帶幾分幽默的語氣，毫不煽情地娓娓道來，打動了我們的心。從中國大陸文革電視直播針麻手術的生產過程，到八〇年臺北龍山寺"現代穆桂英"競選立法議員的鬧劇，小說人物的世界充滿荒誕，寫來卻不見擠迫、不見賣弄。這大概是因為揉起這一切，把故事說出來的聲音裏，也包含着對最卑微的小人物的生活的體察、友愛和了解。這不是把"使命感"貼在前額上，或者把"愛心"像糖果那樣掏出來紆尊降貴分發給大家的小說家，而是把自己設想成像橘子瓣那樣圍成一團在船艙裏坐着的幾個女孩中的一個，沉吟這在河邊小村莊長大的孩子，連"勇敢"的模樣也是從電影裏的女紅軍學回來的，如何可以面對外面充滿欺詐的世界呢？作者能寫出這樣的小說，當然不會是無知的天真，但在包容這一切的敍述裏，的確又有某種面對複雜現世既有批評又有寬大的善良的天真。小說不見得可以改變現實，但小說可以提出對現實的各種態度，令人反省，我覺得這真是小說魅力所在。

這次評分的表格裏，人物和情節似乎佔較多分數。但在現代小說裏，也有淡化情節，虛寫人物的處理。參賽的作品裏，〈嘿，你到過忠孝東路沒有〉。和〈傷心城的故事〉同是寫臺灣，但卻打破了直線敍事的方法，不僅停留在一兩個人物身上，飄

逸地去寫一個城市的故事。前者寫到現代人際關係，後者寫到今昔歷史，笑謔裏有認真，輕鬆裏有沉重，我都喜歡。同樣寫大陸的〈站牌〉、〈回望靜默大地〉和〈星榆下的人們〉也不以情節曲折取勝，而以意象，氣氛、取景、寫意為主。所以評分的時候，我嘗試把"情節"理解為推動敍述發展的細線，而不僅是戲劇性的事件；"人物"亦不限於外在造型，也包括心理活動和羣眾的基型探索。相信能包容對小說的新看法，才可以對這類實驗性或抒情性的小說比較公平看待。

實驗性沒有那麼強，但人物塑造和情節推演配合得宜，有新意亦有深意的則有〈仲夏之魘〉、〈春霧迷濛〉和〈細雨紛紛〉三篇。〈仲夏之魘〉描寫細膩、意象鮮明，烘托出一個女子在異鄉生活難以適應的不平衡心理，真是高手。〈細雨紛紛〉和〈春霧迷濛〉時地不同，卻同樣從一個破碎家庭寫出時代一段傷心的歷史。

這三篇小說寫的分別是移居巴黎的華人生活、馬來西亞的政治以及中國大陸文革的悲劇。閱讀這次參賽作品，最大的感動來自通過作品體會到各地華人生活的辛酸與快樂、幻滅與希望、壓抑和溝通。人的夢想和追求有共通之處，在不同的社會文化背景之下，又見到不同的變化與相同。寫人物有特色的還有〈那遙遠的黑色燈蕊絨褲〉、〈四阿訇・哈杰・賽巴巴〉、〈粉紅怨〉、〈鄒馬上任〉，寫感情有特色的還有〈祖孫情愛〉、〈未亡人〉，〈夜的雕像〉和〈片斷〉，閱讀這些小說，令我對不同的生活和想法有進一步認識，到頭來也可以幫助我們打破一些既定觀念，通過別人認識自己，也會對自己的生活和想法有一點反省，這又是小說的魅力所在吧？

一九九〇年《亞洲周刊》短篇小說創作比賽評語

《布拉格的明信片》後記

XX：

寄上去年年底出來的一本小書，裏面有近期寫的一些小故事，正好回答了你的問題：我近來做甚麼？在改五十篇、三十篇、二十篇學生論文之餘、在備課和寫論文之餘、在寫報告、推薦信、公文之餘，我零星地寫了一些故事。

我想我是喜歡教書的，但寫作給了我更大的自由，在那裏我可以扮演或正或邪的角色，有一種頑皮搗蛋的快樂。我的確有許多故事想講，沒寫出來的比寫出來的多。我從來沒試過對着一張原稿紙，抽一口煙，搜索枯腸還想不到一個故事，嘆一口氣，說："腦袋裏一片空白！"那真是一種奢侈的浪漫！對我來說，最大的問題是沒時間沒機會坐下來寫吧了。到處都是、甚麼都勾連着故事，就差寫出來的過程，就差這寫的餘暇。

也許有人會說：這些算不了甚麼故事！這也是對的，真不是那種嚴格意義的故事。也許我對故事的要求，正如我對人的要求，隨着年月的過去，也逐漸變得寬鬆起來了。不是受我們當年翻譯羅布格利葉諸人新小說理論甚麼的影響，而是實在地在生活變化裏感到無可奈何。至少有一點因由吧！至少有貫徹的人物吧！這樣的想法也逐步讓位了：有一點感受也就算了，有一把聲音也就夠了。是從現實中來的簡約主義：就像逃難時只帶最主要的東西，所有美麗精巧的東西只好擱下了；就像長途旅行只能挑最心愛的一本書，但倘若你的書本都被人家偷光或借光了？那只好甚麼也不帶了！

這是一個逃難或長途旅行的時代。我們好像有新發現地說起不得不減低携帶的東西，惋惜地與那些沉甸甸的事物說再

會；但另一方面根本有些人從來就輕便旅行，不知背上的負重為何物，這也是我們扮不來的。這方面我倒有自知之明，不會以為放下幾個沙包就變成乘汽球昇空的新人類，不會喃喃自語，自得地用文字說自己已經放棄文字的包袱了。

我們在六、七〇年代開始創作的朋友，大概都曾嘗試用文字安排秩序、寄託想望；但現實的秩序不由文字安排，人生的想望不盡由寄託而實顯，面對現實的曲折紛錯、波譎雲詭，逐漸發展出種種不同的態度：以文字為唯一真實有之，在藝術裏尋找現實的失落；以想望為虛幻有之，索性對文藝創作宣布懷疑了。

我也是置身其中的一人，大概也看到兩個極端的欺妄，但也不見得找到一條光明的出路。我未嘗不嚮往一個更美好的世界，但卻不得不應付眼前的瑣碎現實；欣賞秩序和理性，卻在混亂的生活中看到人無法以常理解釋的一面；既希望肯定某些價值觀念和標準，又會往往發現隨那種肯定而來的排他與壓抑；我欣賞理想主義者，又討厭他們那種狹隘與潔癖，我喜歡犬儒的享樂主義者，但又不見得完全認同。所以我大概總是反覆觀看思考，既參與又隔離，往復來回於深度與表層、重與輕、責任與遊戲之間。寫作故事，給了我自由，讓我做一個偶然的旅客，出入於這多重世界之間。

你上次問起香港一些文藝雜誌，它們多已停刊了。這是我們的現實。我們大概偶然也會羨慕臺灣或大陸的同行，可以專業創作，靜心修改，發表在厚厚的文藝雜誌上，又由某一個規模宏大的文藝出版社，一本又一本地出版新作。年輕的批評家撰寫書評，編選一本又一本的年度小說選。簡直就像神話一樣！我連忙拍拍腦袋，提醒自己不要作夢，面對將來面對現實。拉開抽屜，還是那一疊發不出去的原稿、凌亂的剪報、看來永遠無法出版的長篇！於是又連忙關上抽屜，繼續改學生的卷子算了。

《布拉格的明信片》裏面收的故事，都是發表在我們臺灣或大陸同行不會發表小說的地方，比方《星晚周刊》、《旅行雜誌》、《君子雜誌》、《號外》、甚至婦女雜誌《妍》，我仔細研究

過，唯一發表過一篇小說的文學刊物是《星島日報》的〈文學周刊〉，但最近消息傳來，連這周刊也暫時停辦了！另外的一些故事，就發表在日報上；更不用說另外一些，就這樣從抽屜找出來，直接放進書裏去了。

我有些朋友喜歡談小說的社會責任，我大概也可以談，但我卻想先談遊戲。在香港寫小說、發表與人溝通，不了解遊戲規則如何遊戲？寄生在報刊的闢欄、置身主流意識形態的邊緣，這遊戲也可以很刺激的。你心中有故事要寫，人家卻約你寫各種奇奇怪怪的東西：與青年學生談文藝、電視、電影和音樂的評論、食經、遊記、好人好事報道、建築、女性問題，你如何既寫人家的故事，又寫自己的故事？人家給你種種限制：要深入淺出、要明天交稿、要八百字五百字、要方要圓，你自己心中有故事想要舒展。你照足規則，不是遊戲；太不守規則，根本沒有遊戲。那就玩遊戲吧，看看說人家的故事可不可以也說出自己的故事，說自己的故事可不可以也說出人家的故事？反正就是一些產生自這環境，又與這環境有所對話的故事。我親愛的朋友，我最近就做了一些這樣的事。

原刊《星晚周刊》第 894 期，一九九一年二月十七日

在香港寫小説

看小津安二郎的《小早川家之秋》，到了最後，在水邊洗濯的農夫農婦抬起頭，看見飛翔的烏鴉，看見高高的焚化爐的煙囪冒出煙來，彼此對視一眼，說："又一個人去世了。"寫情寫到這樣的境界，既澄明又開闊，大概總會令古往今來不少觀眾深思，不純然是屬於某一個時代的日本觀眾的了。

由此想來，單純說及在某一個時空的寫作好像沒有多大意義。但也未必是這樣的。即使是小津的電影，即使是《小早川家之秋》，我們也在其中看到時代與文化的制約，以及從制約中舒展煥發的感情。逐漸現代化和西化影響之下，家族生意日漸式微，父親和女兒們各自的感情路向，也代表了不同的態度。其中當然也有導演的態度。老父親到外面偷會情人，兒女都為此擔憂，導演幽默地拍他如何在女兒的嚴密監視下，邊跟孫兒玩捉迷藏，邊換好衣服偷偷溜到外面去，觀眾們都忍俊不禁了。老父親情人的一個女兒換了一個又一個外國男友；老父親死後，一個女兒說正因為父親的啟示，她決定不理父兄安排，要到札幌找愛的人，要過她自己想過的生活；另一個同樣愛父親的女兒，由專門演好女兒的原節子飾演，卻甘心獨身下去，帶大她的孩子。三個女兒的選擇，代表了三種態度，小津平正地把它們並列，也代表了他的態度。

要我來談小說並不想特別談技巧，反而想談談小說裏的"態度"。汪曾祺先生在《香港文學》寫了一篇小說，叫做〈遲開的玫瑰或胡鬧〉，我覺得這篇小說很妙，這題目也很妙。若把那個故事叫做〈遲開的玫瑰〉，是一種態度，依那種態度，可以寫出一篇浪漫的小說來；若把那故事叫做《胡鬧》，也是另一種

態度，依那種態度，可以寫出一篇批判性的小說來。現在這個題目，又是另一種態度，是汪曾祺先生的態度，由於他的學養和視野、由於他的人生經驗、由於他對文化制約和容忍的了解、由於準則也由於寬容而形成的一種態度。

如果在香港這樣的地方，問題可能更複雜點。不光有一種態度，而是有千千百百的態度，每一種都認為自己最對。不僅有遲開的玫瑰，也有早開的百合，紙造的鬱金香，接枝的海棠，每一種都認為自己的姿勢最美。外來的人最簡單，他看見一個大西瓜，就說此地都是西瓜田。我們在香港長大，不是為了寫小說，也自自然然用去那麼多時光在許多種不同的態度之間徘徊，認識了種種制約和寬容，才會逐漸揣摸出許多個不同文化層次之間的道理。

這大概是沒有甚麼捷徑的。許多路過的旅客，對這光怪陸離的地方有了好奇，便也要來"體驗生活"，洋洋灑灑寫幾大卷的小說。"體驗生活"的說法有點紆尊降貴，好像說話的人要彎下身來，試試洗澡水的冷暖，又好像說話的人不是活在生活裏，要借別人的生活來試試，好像生活是一襲新裝。

大部分生活在這裏的人，為口奔馳，為各種問題傷腦筋，並未想到另外去"體驗生活"。正因為生活不是一襲衣裳，不喜歡的時候可以脫下更換的，生活不是一個你不喜歡便離去的旅遊點。我們本就活在此時此地，正不必賣弄此時此地表面的色相，活在這些限制與自由之中，寫出來的小說也是在這樣的限制下寫出來的。

比方說女性的問題吧。一個外來者會說香港的女性很解放、香港的女性很壓抑。但我活在香港，就絕對不會從這麼極端或概括的論題出發去寫一篇小說。到頭來令我想去寫一篇小說的，或者是我認識的一些人物，在她們身上我看見一些難得的，或者說，我喜歡的素質；但逐漸的，不知怎的，我又在她們身上看到一些矛盾、一些身不由己的，對突然而來的事情的奇怪反應。於是我想出一些理由，但又發覺並不是這麼簡單，有時想象對朋友那樣勸勸，但又不成功。是這類情況令我想寫小說，從人物的某些具體特徵開始，在寫的過程中，才發現了

性別的問題、社會文化的制約。我的《剪紙》就是在類似的情況下寫出來的。

即使性別的問題也與社會文化的制約有關。這倒不是瞎扯，現成的例子就有一個。一位上海來的記者，在香港報紙上寫專欄，批評香港一位作者的小說《信》裏面的男主角寫得太柔弱，太不像一個"男子漢"了。他推測說這是因為作者是一個女性的緣故。其實我想這與其說是作者性別的分歧，不如說是社會文化的分歧，在香港和海外，對"男性"的身分也有了許多不同的新的反省，社會在變化，對人的看法也不能完全用傳統的看法去看了。那位記者這樣看，也許正因為他也是他的社會文化背景之下的特定產物，對"男性"仍然抱着一套固定的舊看法，認為應該是"雄糾糾氣昂昂"的一種動物才算數罷。最近跟一位小說家瞎聊，她在海外生活了一段時間，說到男性對待女性的態度，說起內地跟外面的男性的不同，出去以後遇到的問題，大家感慨繫之；說到在這種種觀念變化了的時代，不僅女性不容易做，男性更難適應了；不僅女性要自我反省與解放，男性也要自我反省與解放了。說到後來，她問："那你怎麼不寫一個講這些問題的小說？"對，為甚麼我沒想到寫一個這樣的小說呢？後來回到家裏以後再想想，不對，我寫了一個這樣的小說呀！去年我在報上連載寫了一個小說《搬家》，寫的其實也是"男性"的反省，不過觸發我寫的是由於兩位朋友的遭遇，自己寫的時候倒沒有完全想到是在探討男性的問題。寫了以後還不滿意，總想再大幅度修改一遍。從朋友的個人經驗，到抽象的問題之間，有不少可以往復來回思考、互相補充也互相質詢的餘地呢！

一個地方的社會與文化制約，如果能與另一個地方的參照比較，往往可以令人反省，可以想想許多問題未嘗必須這樣看，也未必不可以那樣看。但游移進出於兩類型文化之間，最忌是用自己的一套強套在不同的文化上，此外表面的頌揚或否定都意義不大。上面提起的上海記者，又說香港的嚴肅小說創作是"主流"，又說可惜"氣魄不大"，因此期待大氣魄云云。

這"氣魄"問題的想法，大概也是"男子漢"想法的延續吧。

本來風格可以多樣，不同社會又有不同規條，這些也不必細辯了。倒是說嚴肅小說創作是"主流"，這倒是"好意"的"陷害"了，如果不是認識不清的誤解的話。在香港寫小說，在香港發表與出版小說，與讀者的溝通，得到的反應，都是與國內完全不同的一回事。

在香港，嚴肅的文學創作，大概從來沒成為社會文化的主流，不過是在主流的思想與態度以外，提出"另類"的思考與態度吧了。前輩回憶的文字，早有提及五〇年代小說寄生在通俗刊物的前例。五〇年代以來，文藝刊物雖說不絕如縷，卻又始終是若斷若續，反而是綜合娛樂性的刊物持續而長久，影響力也更遠大。嚴肅文藝作品，其實大部分也寄生在通俗的報刊上，策略性地與一個社會的主流意識進退周旋罷了。香港通俗的報刊，好處是包容性和多元化，一般來說沒有政治條框的直接干預，偶然還可以容納新人、容許實驗。但商業性的報刊，也有本質上的限制，基於銷路的考慮，它的包容性也有反覆，開放性亦常有調整。文藝在商業社會裏生存，常常要玩種種遊戲。

去年底出版了一本短篇集《布拉格的明信片》，我覺得是這樣一種遊戲。在香港寫小說的人，絕不會自我感覺過分良好。我絕對不會自視為主流的一部分，只不過，如果有，也不會放過說話的機會。近兩年香港出版文藝書的出版社都有困難，很難出小說集了。在商業化出版社工作的年輕朋友找我，說去年他們出的書發行都包了，還有個餘額，可以出本虧本的書也不怕，找我出個小說集。結果我故意收集了近年在通俗報刊上寫的編成一本小說，正是想在這遊戲裏，重新思考一下在香港寫小說面對文學和商業的關係。

我這樣做的意思並不是潔癖地用文學貶低大眾化的報章與雜誌，也不是投其所好地出一本商業化的集子。正好相反，是在兩者之間各問一些問題。發表在通俗雜誌上，表面上用流行的形式或題材，其實卻正是在跟這些形式或題材開玩笑。如果我一篇小說裏的男主角叫家明，你可以肯定他結果沒有那麼順利與玫瑰戀愛成功。我想寫商業社會裏的種種溝通方法：如電話、傳真、明信片、送花，商業社會裏面的人際關係、生活方

式，我寫的跟流行小說裏的東西沒有不同，唯一是寫的"態度"不同吧了。我玩的是一個遊戲，而我很相信，只有在香港才需要(也才可以)玩這樣一個遊戲。

原應商務印書館小說講座而作
刊《香港文學》一九九一年五月號

在旅途上

《布拉格的明信片》得到第一屆香港中文文學雙年獎，市政局圖書館陳鉅堯先生叫我為得獎說幾句話，兼談《布拉格的明信片》創作經驗。

執筆時剛從一趟長途旅程回來：在紐約留了五六個月，回程在東歐走了一趟。回來後就繼續工作，很想抽空寫下新想的故事。上一本小說集，好像變成很遙遠的事了。好像是剛離開的上一站，現在正尋路往一個新地方去。

重遊柏林、重遊布拉格，自己特別想起一個寫了一大半的東歐故事，那是一個幾年來未寫完的長篇。這次又有新的機會，想把它寫成。回想起來，《布拉格的明信片》就像這個大的故事的試筆，是醞釀、思考和實驗的旅程。

但《布拉格的明信片》這本書，對我也有特別的意義。書中很多短篇，都是寫於一九八九和九〇兩年；有些舊的短篇，也是在這段時間裏修改，最後編輯成書。在這兩年之間，世界上發生了極大的變動；在我個人的生活裏，也經歷了不少變化。怎樣面對抑滯、忍受挫折？怎樣在破碎裏重整秩序、在極度的悲觀和樂觀之間找到一種平衡？我們已經不能相信世界不斷重複的老故事，完整有序的敍事變成破碎、信任的人事開始令人懷疑，怎樣在知道藝術可能虛幻以後重新執筆說故事呢？結果寫出來的是一些片段、側寫、相連又不相連的小故事，像泥濘路上的片片青石，踏在上面，想走出一條路；走向其他可能的路。

《布拉格的明信片》分為言語、對象、地方三輯，這也不過是書信、明信片以至各種溝通過程（包括寫小說）的三種因素，並不一定是最重要的因素。有些人可能更重視情節的發展，結

局的驚奇。有些人可能更重視起承轉合的結構、悲歡離合的事件。我自己走到目前這階段，對於言語如何顯露與隱藏了對象、不同地方的文化怎樣孕育又約制了人物，比較感興趣，嘗試寫出感受，亦未必成功。說是明信片，又常常寫到界線外面去。香港的文化背景給了我們不少限制，不管是出之於落漠的疏離，抑或是惡戲的熱諷，也多少是與這背景的一種對話。這次重遊東歐，特別探訪了卡夫卡的故居，過去左派禁了他的書，右派則把他捧成無國籍身分的虛無的現代主義者，但在他生活的環境中體會，尤其最先感覺他是一個捷克的、布拉格的作者。不同的人還是在不同的抑阻之下完成自己的意義。

我已過了對於得獎感到很興奮的階段，但文學獎也多少是種鼓勵，不僅是對於我，也希望可以是對於如我一樣在夾縫中嘗試創作的香港的朋友們的一種鼓勵，令大家把工作——由於懶惰、由於懷疑、由於外在的阻滯而拖了又拖的工作——繼續做下去。特別感謝來自另一個出版社、來自另一種文化背景的一位作者提名我的書。正是由於這種無私的態度，尤其令我想到：如果將來文學雙年獎能增設文學批評的獎項就更好了，那實在是我們目前最需要也最缺乏的一環。

約寫於一九九二年初，原刊《明報》

《記憶的城市‧虛構的城市》後記

我一直想寫一本小說，寫香港，寫在香港成長的一代，到外國去，又再回來。我想寫他們如何通過與其他文化的接觸，去反省自己成長的背景；在外國學習到一點甚麼，回來又如何面對現實的急劇轉變。

九七將近，許多人想寫大時代、戲劇性的傳奇，我沒有這樣的野心，我只是想從一些比較熟悉的普通人物身上，看他們如何承受挫折、化解煩惱，在傾側的時代自己探索標準、在混亂裏凝聚某些素質。

最先驅使自己去寫這麼一個小說，也許是由於某種危機，個人的、還有是這個時代的。在寫作的過程中，感到再現的手法也危機重重哩。我發覺寫實的手法、單線的敍事，幫助不了我想要說的話，所以結果也無可避免地拂逆了一些規矩。初學寫小說的時候，聽人家說小說裏不能發議論、小說要從一個貫徹的角度敍事、小說要有起承轉合。但在自己這個嘗試裏，有時為了追踪一些感情和思想，也會忍不住越過了界線。我過去也寫過比較戲劇性的情節、比較清晰的人物，這一次卻是文字敍事的旅程，來回尋索意義，層層剖開感情，也許是更接近沉思，更接近抒情的小說吧。這在我是第一次，我這樣寫，因為我每次提起筆來，好像感到不能不這樣寫了。

這是一本寫了十年的小說。

最先是一九八三年，我離港五年後重回香港，剛通過學位口試，打算回港寫論文。回來之後，還未攤開書本，一下子卻

思潮起伏，動筆在報上寫了個連載小說《煩惱娃娃的旅程》，小說裏有我的感情也有我的想法，而且嘗試打破文類限制，好似從遊記開始，卻夾雜了散文和評論、也有虛構的小說、變奏的頌詩。寫了幾個月，寫完了初稿。朋友裏面，李國威和王仁芸兩位也曾給我鼓勵，說要幫我出版。我自己卻覺得還有不足，還未做到我想要做的，但又說不上是甚麼，決定還是先放下來，先擱擱再說。

這之後我回到美國完成論文，又再回來教書；這之後生活改變了，自己的想法也改變了。到有機會重看這疊原稿，已經是好幾年以後，自己的想法有了距離，以前確信的，在現實變化中受到考驗。但我又不想光是用今日的我去否定昨日的我，所以看完了一疊舊稿，只能把其中一兩章重寫，其他的，只能任它是個未完成的成品了。

要到一九九一年我有機會在紐約半年，重遊昔日旅途經過的城市，重溫了昔日思索過的問題，才能比較平正地面對舊稿，保留昔日的想法，也同時寫出今日的改觀。

我重又提起筆來，開始修改也等於是重新寫一個故事。今日的我和昨日的我不斷商量交涉，我的難題是：不想光是懷舊，也不想粗暴否定舊我。怎樣可以不光是刪檢過去未必成熟的實驗（比方《回憶》一章嘗試迴環包圍不斷擴展的敍事方法），而是發展一種更包容的結構，可以編織出更豐富的層次？整體來說，怎樣可以把眼前所見目下所感，結合故人往事，而對雙方都有意思？

我大刀闊斧改寫了第三章，幾乎等於寫一篇全新的小說。剛好《今天》小說專號約稿，就以《沒有舞台的演出》為名發表。自己覺得這方向還好，便又陸續重寫幾章。寫作途中又發展出新的篇章，新寫的第十章《城市》既有舊日城市的影子，但更多是今日香港的都市空間了。寫成了在香港卻不易找到園地發表，只好發在攝影刊物《娜移》上面，刊出以後，有董啟章小說的回應，令我覺得到底還可以有對話，便也想寫下去，結果這一章小說繼續生長，再增加了差不多一半的篇幅。在《六月藝展》的會場，我裝置了書桌和打印機，把小說輸入電腦，左邊

是畫框框起的文字，右邊是打印出來的散亂的紙張，在這中間我嘗試繼續修改，也歡迎觀眾參與。這裝置藝術要探討的，也是我在香港的文化空間中要探討的：開放與自律、公眾與私人、權力與民主的種種關係。

夏天裏有一天與張輝和黃碧雲在《越界》的編輯部，起草一份針對藝術政策的聲明。我剛好有打印好的第十章在手上，碧雲拿來斷斷續續的看完了，說："咦，寫的也是我們現在要說的問題呀！"張輝接過去要發表在《越界》，但這稿太長了，放了幾個月，現在《越界》也有自己的危機，不好意思佔用他們的篇幅，我還是自己提出不要登了。好像小說裏面寫及的文化空間的問題，不僅是小說的內容，也是創作及發表過程反覆面對的現實呢！

牛津大學出版社的編輯看了《今天》上的片段，以及其他幾章後，有意出版，對我是很大的鼓勵。我也很高興終於把全書完成，了卻一件心事。小說在十年前開始，與我生活了一段時間，不同的經歷令我反覆重寫，後半更大部分是新寫了。第六、七章延續下來，包容了今日的觀念；第八章《男女》逐漸化成了一個夢境；整本小說最後完成的是全新的第九章《邊界》，我也好像在不斷跨過邊界，對以前的旅程思前想後，像奧德賽那樣再踏上歸程，又再面對新的問題。

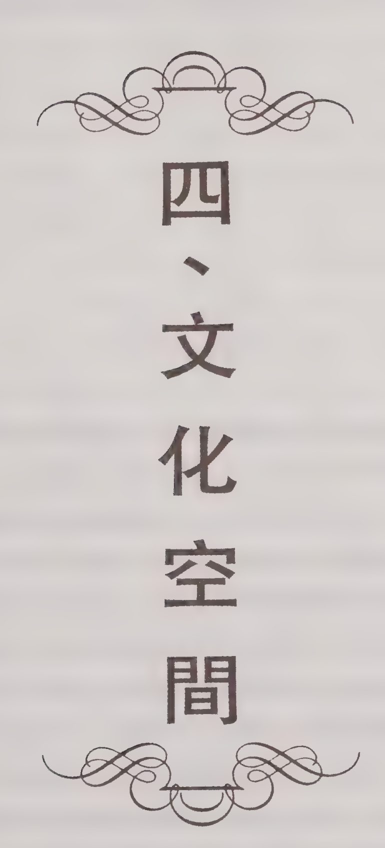
小說從回憶開始，卻逐漸令我明白不能停留在記憶裏。這好似是一個自療的過程，或者是個人花時間去弄清楚一點甚麼的過程。弄清楚甚麼呢？可又欲辨已無言了。過去有肯定的東西，後來也有否定；有對沉重的頌讚，也逐漸了解輕的理由；曾經相信穩定的質素，時間證明我也未嘗沒有飄忽的一面。我還清楚記得去過的城市；遇到的人物，但我也知道一切會繼續變化。我重遊巴黎，第一件事卻是在自動電梯上被人打了荷包。我寫過的人物，我還會在不同的處境再遇他們。當日我為人物繪畫肖像，是他們身上某些素質吸引了我，但當我走近，也會擔心唐突，自覺寫與被寫的關係，並不想用文筆揭露私隱，寧願留下空間，到頭來總會把真實結合了虛構。

我一度好似找到答案，現在我知道更多問題。我嘗試的敍

事，也許未必是人們習慣的秩序，這旅程對我還是有意義的，也希望可以對其他人有意思。這小說寫了十年，真似是意外迷途，流連忘返，但現在回想，又覺得真是需要十年時間，才能開始把說話理出頭緒來。

原刊《越界》第四十九期，一九九三年六月





四、文化空間



解讀一個神話？

——試談《中國學生周報》



談到《中國學生周報》，有兩種極端相左的態度。一種是把《周報》浪漫化、神話化，視之為五〇至七〇年代最重要的文化大全；另一種則是犬儒地說：它不過是"美元文化"的產物吧了。這兩種態度各有偏差。我們先看後一種說法，這也是近來討論港臺文學常見的觀念，即認為戰後美蘇兩國冷戰，形成了對立的兩個陣營，而港臺文化因為受美元文化影響，形成了它獨特的面貌和文化取向。這種說法對於了解某些時期的某些文化特色未嘗沒有幫助，但那未必是唯一或決定性的影響，我們還需要了解不同社會文化本身的特色(港、臺、星馬就各有不同)、主導意識形態與抗衡意識形態的關係，甚至刊物的宗旨與實踐之分歧、創作目的與結果的不同。用"美元文化"說法來看《周報》，或可解釋某些傾向，但也無法概括精神的全貌、爬梳發展的細節。

《周報》由友聯出版社在一九五二年七月二十五日創辦。四開篇幅，每期十二頁，包括文教消息、時事分析、學壇、讀書研究、生活與思想、文藝、科學知識、遊戲、體育、學生生活等。友聯出版社當然有它的立場，創辦刊物也有宗旨。根據《友聯出版社》這本介紹小冊子，很明顯地說出他們的工作目標：

> 就短期來說，我們希望與其他團體及個人合作，影響華僑社會、教導自由世界(尤其東南亞)的中國青年，使他們認清共產主義和共黨統治的真相，與東南亞其他人民全心合作，以對抗共黨的顛覆活動。我們所有的中文出版物，殊途同歸地都是以東南亞華僑為主要對象——知識分子、青年學生、以及兒童。
>
> 就較長期來說，我們希望促進兩千萬自由中國人的文化運動、政治運動和社會運動，使他們成為一個強大的、團結的民主力量，以影響大陸局勢，促使中共政權結束。

在一九八八年八月份中華文化促進中心舉辦"漫談周報"的月會上我才第一次讀到這段文字。這次月會也請來了友聯的創辦人之一、當日《周報》創刊時的編輯及創刊詞執筆者徐東濱先生。他今日仍然很清楚地說出當日創辦的政治和文化上的理由：比如反共、希望東南亞青年不要一腔熱情回國升學等。我們看創刊號封面上的"大陸文教拾零"及早期《周報》的一些文字，也見到較多配合這種宗旨的做法。

但《周報》刊行廿二年，經歷的時間很長，面對不同的社會變化，加入新的編輯，到頭來發刊時揭示的目標，未必完全等同日後的實踐。當日創刊的編輯徐東濱、燕歸來、陳思明、余德寬幾位，日後主要的社長和總編輯，如秋貞理、胡菊人、陳特、林悅恒等，可能比較了解創辦的目的。但六〇年代陸續加入的新編輯，是否也自覺地繼承這種想法，可就不得而知了。我們不便亂作猜測。但至少有文字或口頭上公開說明為例：羅卡說工作七年，對《周報》創辦宗旨也不甚了了；吳平也說不清楚創辦目的。

作為友聯的刊物，《周報》當然依循創刊的目標，形成某種取向和規範。但六〇年代香港社會變化很大，文革的影響、世界思潮的衝擊，亦無可避免地滲入原來比較穩定的體制中。外來的編輯和投稿的作者，也許會與原來的穩定力量產生矛盾。感應時代思潮的衝擊，不免會溢出原來創辦宗旨的規範之外。

若規範的約束力大，則思潮的張揚受到抑止；思潮的力量高昂，則規範也會出現裂口。這不僅表現在政治社會的認識方面，也見於文學藝術創作評論的實踐。所以逐漸地，開明和保守、活潑和沉滯也同時存在於《周報》上。六、七〇年代感應外在思潮衝擊進而自省，在香港是一個悠長起伏的過程。《周報》有它本身的規範，不願意追隨潮流，但有時也可能過分固執於原有或變化出來的典範，工作人員和讀者會感覺其中的張力和矛盾。編者之一的吳平最近說到七〇年代初感到無法打開悶局，或許也是這個原因。

《周報》作為友聯的刊物，創辦時有它的政治文化目的，則是可以肯定的。若照冷戰文化兩個陣營的分法，當然是站在美國一邊。但在六、七〇年代，美國本身也發生很大的分裂和變化，對亞洲的政策亦逐漸改變了。我們當年見到的是：《周報》後來的種種變化不能說跟經濟沒有關係。早年《周報》通訊員組織產生了很大的聚向力，六〇年代末七〇年代初左右通訊員的取消、社址的搬遷、職員的裁減，不知是否跟友聯的經濟情況有關？對《周報》的影響則是明顯的。一九七三年四月要招陳任入股，改為柯式印刷、增加流行音樂、售價由二角增至三角，招募義務的編輯，顯然跟時代風氣有關，也是與經濟有關吧？這一段時期開始時予人凌亂的感覺。似乎經濟最不好的時候，原有的典範約束減至最低。那是不是說原來的約束與經濟來源也有一定的關係呢？我們可再想想。七三年十一月再一次改版，改回活版，原來報頭上的"中華民國六十二年"現在改為公元一九七三年了。這時經濟情況更壞，由周刊改成雙周刊，更多義務工作的編輯，維持到一九七四年七月二十日停刊為止。《周報》背後的經濟實況唯有待局內人將來透露了。說經濟因素對《周報》的盛衰可能有一分影響，是不把它當神話，把它當作一個實在存在，是受其他因素影響、與諸般人事牽連的一份刊物。



如果說《周報》是一個“文本”，那麼去閱讀它，也無可避免地得連上更大的社會文化網絡，無可避免地得與其他文本互涉。而因每個人不同時期接觸的先後、喜愛的不同，又會讀出許多不同的文本來。有人喜愛〈快活谷〉，有人喜愛〈英文版〉，有人喜愛〈藝叢〉、〈生活與思想〉、〈大孩子信箱〉、〈譯林〉、〈詩之頁〉或者專題，大家喜愛的可能是不同的一份《周報》。我自己在六十年代初接觸的時候，比較喜歡的是羅卡編的〈電影〉、〈讀書研究〉等版，因為給我們帶來新的消息，新的觀看和思考事物的方法。《周報》的做法本來也是穩健的、知識性的、就作品論作品的。但本地的影評逐漸取代了臺灣的于還素、魯稚子等介紹電影知識和技術的文字。加以電影會的成立，看到商業性以外的電影日多，世界電影的新潮也來到我們眼前，帶來新的思考和生活的態度。談電影可以是介紹新潮流、評介市面和電影會放映新片的好壞、觀影的隨想、導演和演員的點將錄，但電影表面好似一純粹獨立的藝術體，裏面卻混雜了種種社會人文思潮，無可避免地帶來一些規範以外的東西。看高達的《慾海驚魂》(《斷了氣》)是看貝蒙多的虛無和珍西寶的可愛，結尾改動《野棕櫚》的引文，卻是給福克納加上一個存在主義的註腳了。雷內和馬盧的電影令我們認識文藝版認識不到的當代法國文學。高達的電影愈拍下去，對政治的發言愈來愈直接了。安東尼奧尼早期作品讓我們看到人的疏離與迷情，人際關係的磨蝕與沙漠，到了《春光乍洩》、《無限春光在險峯》，怎樣純粹談藝術都無法完全漠視當時英美變動的現實了。即使英美的電影也逐漸感染時代的衝擊，比方像珍芳達這樣的一位演員，從早年《高的故事》、《調整時期》那樣的小家碧玉，到羅渣華汀鏡頭下科幻的《巴巴麗娜》，漸變成後來銀幕上下的反越戰發言人。電影也不是中立的，裏面包含的東西也無意地溢出了原來的版面以外，對刊物原來的政治目的意識形態有了衝擊。提出不同的思考角度，把我們帶到新的地方去。

讀書研究雖然沒有這麼熱鬧，至少也介紹了五四作品、臺灣新書、古典和西方的著作，有一個比較開闊的視野。

《周報》的文藝版也有一個發展的過程。早期刊過瘂弦和力匡的詩。盛紫娟編穗華版主要從臺灣約稿，約來司馬中原、朱西寧、段彩華的小說，還登過瓊瑤早期的短篇。六〇年代中後期開始出現一批本地作品，吳平把它們刊在穗華版，這些成績曾結集成《新人小說選》一書，選的就是《周報》六四至六七年的小說十七篇。編者在序言中謂"佳作難求，開創到底是少數人的工作"。

《周報》的電影版開創風氣，轉而影響港臺許多愛好電影的讀者。文藝版稍有不同，因為之前、同時及之後都有不少文藝期刊，它的努力無法不放回整個文化脈絡中，與其他刊物上的創作相比才能衡量它的貢獻。比如之前的《文藝新潮》、《新思潮》、《文藝世紀》、《海光文藝》、時報〈淺水灣〉、同時的《好望角》、《華僑文藝》、《純文學》可能都刊過些這些作者較成熟的作品。六十年代中後期作者羣基本沒有很大的變動，曾有文社的作者對此提出批評。吳平說難以打開悶局不知是否指這方面。我記得當時比較實驗性的作品和翻譯只能投到《星島日報》〈大學文藝〉版、蔡浩泉辦的《海報》或其他刊物上去。何法端先生編〈譯林〉時提議我們可以把作品全文撮要縮寫，我當時心裏嘀咕：這怎麼可以？新小說的作品全篇不是一句話就說光了？

當時的感覺是《周報》對創新的文藝作品不大歡迎，基本口味偏向穩健保守。〈詩之頁〉可能是個例外。不過〈詩之頁〉曾經由不同作者編過，每個編者有不同風格。後來詩頁一度停頓，直到最後七三年底改版才恢復。最後期的詩頁刊過五六十家詩，新湧現的作者比老作者多。李國威在文化中心的座談會上指出後期的詩走出一條新路，比較生活化，不受臺灣詩影響。坐在我身旁的前輩詩人夏候無忌(孫述憲先生)跟我開玩笑說："甚麼叫'臺灣詩'？"我想如果放回當時的脈胳看，《周報》那時的詩不同《海洋文藝》上面的詩，但也不同比較受臺灣詩人余光中先生影響的《詩風》上面的詩，可說是另有路向。最後期文藝版跟六〇年代的文藝版有本質上的不同，比如翻譯亨利米勒、

聶魯達、約翰巴里曼、西拉迪蘭妮、惠克等，打破某些保守的風氣，打開更多窗子。至於吳萱人認為後期的文藝作品應該與前期劃分開來，不與《周報》同論，大概是他認為這些新湧現的作品，比較與後來《四季》第二期、《大拇指》、《羅盤》、《素葉》、《秋螢》上面的作品彷彿一脈相承，而與《周報》前期不同吧？不過，以時間論，以客觀的存在而論，後期《周報》詩頁及文藝版仍是整份《周報》發展過程的一部分。



《周報》踏入七〇年代，好像已逐漸無法打開悶局。到底是原來的意識典範，無法抵得住外在和內在的衝擊？還是經濟的撙節，無法凝聚讀者、分配編務、發展和推廣？六〇年代末至七〇年代初，種種世界性的思潮起伏衝擊，許多舊觀念失效了，新觀念未建立起來。國家民族、倫理道德、正異常變的問題，不是家長式的〈大孩子信箱〉可以回答得來的了。我們可以看到許多不同的有心人寫生活和思想，寫報道的專題，寫倫理道德，嘗試回答新的問題。後期的《周報》飄搖不定，又增加流行音樂，又刪去流行音樂；又改柯式印刷，又改回活版；又招人入股，又加價，又改為雙周刊；又想與當前的生活藝術新潮互相招呼，又想在潮流中有所堅持。最後還努力改革，但仍是飄搖不定，終於還是在波濤中沉沒了。真正分析原因，還有待將來專門研究的人吧。不過無論如何《周報》不只是一份孤立的刊物，同時有《青年樂園》，後期同時有《香港青年周報》、《新周刊》、《七〇年代》，之後有《大拇指》等不少青年或綜合性刊物，它們的異同是甚麼呢？我們不能抹煞其他，要連起看。

《周報》廿二年裏，有關連的作者讀者很多，他們還是繼續他們從《周報》開始的興趣和工作。寫影評的羅卡、石琪、金炳興等繼續寫影評、林年同繼續研究電影，吳昊、梁濃剛等進電視台工作、吳宇森拍電影；寫作的繼續寫作；編輯如關永圻、蔡炎培、李國威繼續從事出版編輯工作；編過快活谷的少雅後

來在《快報》編世界新聞，每天起"生鬼"的標題，發揮他的幽默感；為文獎設計的靳棣強繼續搞設計；毛孟靜繼續當記者；朱璽輝、蔡浩泉等繼續在報館編一些跟青年或學生有關的版面。這只是一時想起來的幾個名字，還有更多的人，去到世界不同的地方，他們還是會記得《周報》的，他們還是繼續做他們心中的《周報》。

有時日子久了，在大家的懷念或者想象裏，《周報》的形象逐漸模糊，只剩下主觀的喜惡，《周報》也真有幾分神話的味道了。八五年一份報上幾位老作者懷疑文學研討會上沒有提他們的名字，悻悻然說："說來說去都只是說《中國學生周報》的作者！"《周報》對他們來說似乎代表了他們派別以外的全港作者了。七五年一位居住在外國的作者回港在《明報》自由談上寫了一篇文字大罵後期《周報》，後來我跟她通電話時說後期其實並不是那麼不堪，她說："我後來才知道，但寫也寫了，有甚麼辦法！"愛之深責之切的感覺，我們對《周報》都有過的。有時太喜歡《周報》，連《周報》沒有的也算在《周報》頭上了。去年李歐梵來港講新感覺派小說，特別帶了一本《四季》第一期來，這是他研究過程中找到第一本在七二年重新評價穆時英的雜誌。第二次我碰見他，他說："原來《四季》是第二手的，古蒼梧告訴我《學生周報》在《四季》之前轉載過穆時英，辦過專輯了。"我印象中是沒有，因為馮平山圖書館長黎樹添先生叫我把七〇年代初的《周報》借給他湊全一套，我大概翻看過。去問古兄，他說他印象中依稀有，他最早認識穆時英是從《周報》來的，我只好存疑了。最近中華文化中心講《周報》，我順手把舊報紙翻了一下，才看到一九七三年二月二日有一篇浪人的〈讀《上海的狐步舞》後〉，短短一篇書評，原來是介紹《四季》上的穆時英專號的。大概就是這一篇吧。人的記憶有時並不可靠呢。《周報》或其他刊物上的事，若以訛傳訛，也很容易變成神話了。（註）

不過現在港大和中大的圖書館裏已複印全了整套的《周報》，以後有人要做研究，翻查資料、懷舊或好奇，都可以直接去翻閱，希望可以還《周報》一個本來的面目吧。

原刊《博益月刊》第十四期，一九八八年十月十五日

註：

此文刊出後，古蒼梧在《博益月刊》第十五期寫了一篇〈關於穆時英和《周報》〉（頁一百九十八至一百九十九），可參考。古兄舉出一九六四年七月二十四日周報報慶時的"五四抗戰文藝專輯"有三處提及穆時英的名字，其中一文有數行提到穆時英，由此可以證明古兄"認識穆時英是從周報來的"。我並無意爭辯此點，所以並未繼續回應。我想由這個討論或許至少可以證實周報並未轉載過或辦過穆時英專輯吧。我個人認識穆時英則是從六二年星島晚報上連載的劉以鬯小說《酒徒》來的。

《四季》、《文林》及其他



一九七一年，我進一所報館當翻譯。那原是一份小型英文日報，兼出中文版。中文版每版設有編輯，但除了副刊的專欄連載，其他大部分稿件，從時事分析、社會專題、人物訪問、到流行音樂、電影、體育、婦女、星座、甚至馬經，都是翻譯過來的。翻譯工作很忙碌，有人專門負責狗馬經，我負責專題長稿，每天至少譯七八千字。每日回到辦公室，坐在對面的吳昊就會抬起頭來說："又回來挨世界了！"而我就坐下來埋首工作，就像吳昊津津樂道的那些荷里活 B 級電影中大機構裏面的小人物一樣。

這是個光怪離奇的大機構，我這個初出道的小子，真是大開眼界。每個下午看着娛樂版的邵伯伯帶着濃粧的歌星回來拍照，電話鈴不停響着，總是謠言和耳語，總是每版編輯匆匆忙忙埋版，一邊埋怨，低聲說着甚麼。每隔幾個星期，總編輯給喚進老闆房間，斥罵的聲音外面也清晰聽見。我正在翻譯的半途驚愕地停下來，奇怪一個人可以這樣對待另一個人。其他的編輯看來都無動於衷。最後拼版的時候，版房的小伙子過來跟青年版的編輯說，有一篇文章多了兩段字稿放不下，這位編輯拿起剪刀，想也沒想就把多餘的字稿剪掉。內文沒有說完沒有關係，他說，反正老闆看的只是圖片。我看着那段剪下的文字，大概就是從那時開始吧，我逐漸明白其實這些文字真是沒有甚麼關係的。我每天翻譯的文字，不管是社會問題的分析、

人物的專訪、流行音樂的歌詞、青年信箱、或者由外國記者撰寫的影評藝評，好像有關係，但不知怎的到底都只是一個端正版樣廣告欄上面的顆顆黑色符號，隔了一層，其實跟我、跟我生存的社會，並沒有發生任何關係。

這跟我當時對報刊的期望、對文字的信仰，實在是相距很遠的。我在舊書攤買到五〇年代的文學雜誌，又看着六〇年代的《好望角》、《華僑文藝》等創刊，逐期等着來買，直至它們相繼結束。自己也逐漸開始投稿《中國學生周報》、《香港青年周報》等。總覺得報刊會帶來新的知識，或是新的透視現實的方法。對臺灣的同人雜誌如《現代文學》、《劇場》等一直熱心訂閱，對同人雜誌之能在媚俗的潮流之外懷抱理想，彼此同心協力另創新境，感到十分欽佩。好像辦雜誌不僅是出版事業，也是一種生活態度，有所揚棄和抗衡的選擇。一九六六年創辦的《文學季刊》，一直是我很喜歡的一份雜誌，上面也發表過吳煦斌和我翻譯的現代法國和拉丁美洲的小說，我們和其中一些作者也有連絡，所以後來對陳映真的"遠行"，以及雜誌的不能不停辦，感到十分惋惜。我們希望在香港辦一份紮實的文學雜誌。

吳煦斌和我，加上在《香港青年周報》寫影評認識的張景熊和莫展鴻，在報館認識的搞翻譯的朋友莊稻，一起談辦刊物的事，又跟其他朋友一起談，構思刊物的內容。一九六〇年代後期中國和香港社會的變動，對於我們開始學習寫作不久的人也產生很大的衝擊。一方面令我們更深地去反省社會的本質，想更深入地去了解；另一方面卻無法同意當時一些比較偏狹的意見，即認為文學只應做表面的反映和批判。我們辦一份文學雜誌，想它能包含更廣闊的視野：既能回顧、能反省，又能前瞻、能探索，看看是否除了狹義的寫實主義以外，也可有各種不同的方法探討現實，想通過書評、討論、翻譯、史料整理，提醒人們不要忽略了文學的豐富性和全面性。到第一期實際組稿時，又得到不少新舊朋友在稿件和經濟上的支持，這個雪球越滾越大，實際靠了許多人的幫忙，大家工作了很長的時間，《四季》第一期才在一九七二年底出版。

《四季》第一期除了創作以外，有幾個專輯。針對當時書評

的風氣比較薄弱，我們特別設計及自己執筆寫了一輯以當代中文創作為對象的書評，以及外國新書的介紹。針對新文學，我們回顧五四以來的作家，第一期辦了少人提及的穆時英的專輯，邀請當時尚健在的老作家葉靈鳳談穆時英，請劉以鬯、黃俊東兩位撰寫評論，並轉載了穆時英不同風格的兩篇小說。我們的目的是想介紹中國三四十年代文壇上比較被人忽略的作家及作品，主流以外的創作方法及成果。在這小輯的前言中我提到新文學作品的散佚和評價的混亂，希望我們能做一些整理和批評的工作，這也是《四季》創辦的目的之一。

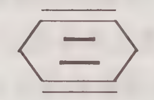
在西方文學介紹方面，第一期有一個拉丁美洲小說家加西亞・馬蓋斯的專輯，有一篇評介，翻了他五個短篇、長篇《一百年的孤寂》的第一章、一篇評論和一篇訪問。拉丁美洲作家吸引我們的地方，我在這之前出版的《當代拉丁美洲小說選》的序文裏已提過了，在《四季》刊登的《加西亞・馬蓋斯與〈一百年的孤寂〉》裏也有一段話，可以用來解釋一下為甚麼當時會選擇這位可能有人會覺得偏僻的作家：

> 看現代拉丁美洲小說的發展，常覺得跟我國五四以來小說的發展有相像的地方。彼此都經歷過混亂的政治局面，也產生過政治教條式的作品；彼此國內都有寫之不盡的自然環境，也產生過不少寫實的鄉土文學；彼此都盲目摹倣過歐美的文學，使本國的文學成為外國的附庸，又因此而產生一派矯枉過正的人，盲目排斥外國文學，使本國的文學陷於故步自封的境況。拉丁美洲小說跟我國的小說既然有這麼多相似的背景，那麼他們走出來的道路：比如怎樣吸收新技巧融會貫通以表現當前的現實，怎樣以自然環境和政治情況作為現代人思想感情的背景，而不是以描寫鄉土風味和宣揚政治口號為唯一目的，怎樣從盲目接受或排斥外國文學而至與外國正常地互相影響，都是值得我們注意的。

所以《四季》選辦的專輯，其實都有原因，正如書話評介當時較少人討論而代表了一條寬濶的新路的臺灣作者如七等生、黃春明、白萩等，或電影部分選譯貝托魯奇的劇本《革命之前》，其實都有選擇，有關連，有一個相近的理由在背後。我們沒有寫發刊詞，就是相信，只要把作品拿出來，別人會明白你要做的事。沒想到還是惹起一些人的困惑。

去年諾貝爾獎揭曉後莊稻從溫哥華打電話給我，大家不免談到十年來的人事變化。如果説我們感到高興，那絕對不是因為甚麼“先見”而沾沾自喜。我們高興的是，十年以來，我們介紹過的作者，在獄中的被釋放出來又繼續創作了，被誤解的獲得翻案了，被冷落的逐漸得到承認了，初起步的作者和導演逐漸成熟了。整體來説，好像是一種全面而不偏頗、開闊而不狹隘、沉實而不輕巧、寧願苦澀而不要裝飾性甜膩的文藝，逐漸獲得了一個位置。我們生活其中的世界，仍然有人被迫去做着毫無意義的差使，仍然有人對另一些人狠絕無情，但我們喜愛的作者，逐漸有了更成熟的透視去寫出商業社會裏令人變成非人的力量，我們的導演更深入地挖掘人性幽暗模糊的角落。

我們感到慚愧的倒是，我們的刊物沒有能力辦下去了。第一期出版以後，耗盡了所有金錢和力量，元氣大傷。我們還是自己發到報攤上去的，白色的封面在路上放久了，染滿塵埃也賣不出去；有些報攤日久搬了，連書本也不知去了哪裏。



辭去翻譯的工作後，友人介紹我進一所影印公司工作，負責編一份內部刊物和撰寫宣傳稿。字寫了不少，但又覺得沒有甚麼意思，過了幾個月便又辭職不幹了。

一九七二年底，陸離打電話給我，説新出版的《文林》雜誌要多請一個執行編輯，叫我去做。我當時已經工作得太疲倦了，況且已經在一份報上寫雜文，又正開始在另外兩份報上寫

小說，想到既可創作，也就想寫稿維生算了。後來陸離說服了我，多虧她，這份新的工作讓我學到很多東西。

《文林》跟《四季》剛好相反，也可見到香港文藝雜誌的兩種類型。如果說《四季》是刻苦經營的手工業製作，《文林》可是財力雄厚的豪華製作了。《文林》是星島出版的大型文藝月刊，一九七二年十二月一日創刊，總編輯是林以亮先生，執行編輯是陸離，美術編輯是譚乃超。吳平在第二期加入工作，我在第三期加入。要說到《文林》的創辦經過，或者去評價它，我恐怕都不是適當的人選，我就說說在這份刊物工作時學習到的事物好了。

《文林》第三期有一篇林以亮執筆的〈致讀者〉，可以代表這份刊物的宗旨：即是在可讀之餘，還想令讀者吸取營養。《文》泛指廣義的人文學科，這刊物尤其注意創造文藝的人，重視訪問，深入淺出，令讀者感覺親切。訪問所介紹的人物，不限於已成名的，也包括年輕無名的。《文林》訪問過的人物很多，包括傅聰、曾景文、林語堂、楊蕾孟、何弢、白雪仙、葉嘉瑩、周文中、江樺、費明儀、徐美芬、許常惠、程雅南、唐書璇、余光中、王禎和、葉維廉、黃清霞等，也訪問過中大校外進修部的同學、香港藝術中心海報比賽得獎的青年，雛鳳鳴劇團中的年青團員、介紹過專上學聯第一屆全港實驗電影比賽、七人攝影展的年青攝影家、天青劇團、校協劇社等。

這些訪問，尤其早期一些訪問，比如訪問葉嘉瑩的一篇，其實執筆的是一位高手，卻假借一個女學生的角度來寫，大概便是恐怕曲高和寡，要盡量深入淺出的好例子吧。陸離的訪問則筆端常帶感情（如訪問白雪仙與雛鳳們）、或者是非常詳盡地把當場的討論重現出來（如訪問唐書璇）。我進去工作以後也學習做訪問，想來深入淺出是做不到了，但我也學習傾聽，學習尊重被訪問者，反覆聽錄音，不歪曲對方的說話。印象比較深刻的是對幾位詩人和小說家的訪問。我想這些訪問的經驗對我是好的訓練，令我今日對人物總有一種記者的興趣，還有我的普通話也是訪問學回來的，我稱之為訪問普通話。

我在《文林》學習的當然不只這些。《文林》的工作處境有一種自由、溫和、理智的氣氛，令我感覺與以前的工作不同，是

比較接近自己興趣的一份工作。陸離有時好像很得"漏氣"，但她的稿一定塗改得清清楚楚，一個一個黑點，黑白分明，像她對事的立場一樣説得清楚，可是她對人又始終是留有餘地的。事隔多年，我們對許多事情的看法恐怕都不相同了，對文學作品的看法更是極端相左，但她這種態度對我們仍有好的影響，令我們尊重。這世界一定越來越令她不喜歡，但她還會走出去，挽着她的袋子，遲了，是遲了，袋子裏放着她的鬧鐘，去到目的地她會把它拿出來，放在枱面，開始寫一段稿，或者校一段稿，一個一個點，仍然每一點也弄清楚……

今日重看《文林》，有很多奇怪的感覺，混雜在一起不想説清楚。我重看覺得最感動的是第九期的〈杜魯福專輯〉，尤其是杜魯福〈悼法蘭素娃多麗雅〉和雷諾亞的〈安德烈巴辛的小軟帽〉二文。某些抽象的素質可以是空泛的，需要具體的人事令它彰現。好的文字一定也留在我們腦中，成為日後處事某些隱約的原因。第八期〈再見山恩的孩子！〉説到"同時整個世界的味道，也在不知不覺之中，變得浮誇而淺薄"，這竟是我在十年後回來，很強烈地想衝口説出的一句話。有這些文字在，或者《文林》某些缺點，也可以原諒吧。

比較起來，或者我在《文林》工作，實際學到的藝術方面的認識反而沒有那麼重要了。儘管遺漏了這些會對這份刊物不公平吧。後來關良來港時，一位朋友從香港寫信給我，也提到當年《文林》的介紹。最近又聽到龐薰琴的消息，還有他的關於裝飾畫史的書出版，我想我最先知道他的名字是在《文林》，這麼多年來也只有《文林》介紹過他的畫吧。我自己對中國古典和現代藝術的認識，有很多是由於在這份刊物工作接觸到的人事而來。《文林》刊登的現代中文小説的英譯、英美詩的中譯，令我學習許多翻譯上的問題。因為訪問和整理香港翻譯劇的資料，也令我認識了許多戲劇工作者，日後變成朋友。我覺得最有意思的是學習到稿件的處理和均衡，學習策畫專題和專輯。實在是不容易有這樣的機會有這樣的餘裕好好學習的。我特別記得，在《文林》的後期，剛好碰上聶魯達逝世。我之前在《快報》寫過幾個月談聶魯達的文字，這時又在《七〇年代》和《中國學生

周報》譯他的詩，陸離大概看見了，很奇怪就問我為甚麼不在《文林》搞專輯。我一時也說不上來為甚麼，大概我心裏始終覺得《文林》多少是一份工作，不一定要把自己的愛好帶進去；另一方面則隱約感到聶魯達的政治觀點，與《文林》所屬的機構未必一致。倒是陸離去徵求了顧問的同意，鼓勵我去搞，我把聶魯達各時期的詩選自己喜歡的翻出來，又請朋友翻了些評論訪問，辦了一個厚厚的專輯，這大概是唯一比較"放肆"的一次了。

《文林》只出版了十五期，在一九七四年二月號以後就停刊了。



前面提到在《中國學生周報》上譯詩。後期的《周報》也差不多跟《文林》同時，它的《詩之頁》也跟後來再辦《四季》第二期多少有一點牽連。

《中國學生周報》辦了二十多年，培養了不少作者。它每個時期有不同的優點和缺點，最後停刊，總是使人惋惜的。

《周報》接近後期的時候，一度由於經濟及其他原因，找來外面的合作者，以致內容及風格上，有一點混亂，令它的作者和讀者都感到失望。這就像一個青年在成長過程中犯的錯誤，而它也自覺想矯正它。最後期的《周報》，還經過一次改版，想回到更認真更開放的路上去。

革新從一九七三年十一月五日出版的一期開始，總編輯換了李國威，他在封面第一版，寫了一篇〈一個新的開始——談周報的改版〉，解釋了革新的內容和方針，這一期的內容，包括有諾貝爾得獎者柏特里克·惠特的專輯、戴天的〈另外有一個世界〉、李國威的〈九點半的敲門聲〉、莊稻澤的〈月光下的曉舌鵲鴒〉)、胡菊人的〈認識中國的三種常型〉、吳煦斌的小說〈石〉、黃星文談教師荒問題、介紹當代中國作品演奏會及校協戲劇等。因為經濟關係《周報》迫得改為雙周刊出版，又因為沒

有能力繼續僱請編輯，迫得找人來義務編版。李國威當時就找了我去編〈詩之頁〉。

《周報》的〈詩之頁〉很早就有了，瘂弦力匡等詩人都在上面寫過詩，每個時期有不同編者，也就帶來不同風格。我唸書時看過〈詩之頁〉，也投過稿，後來有一位編者在每首詩後加上評馬的案語，我就沒有再投了。這次我接編以後，很希望把它辦成一個開放的園地。第一期刊出於十一月底，附有小小一段編者的話：

"過去《周報》的〈詩之頁〉每月底刊出一次，香港許多寫詩的朋友，都在這裏發表他們的作品。但是，很可惜，後來不曉得由於甚麼緣故，〈詩之頁〉取消了，詩的園地，也只賴一些年輕人辦的詩刊維持下去。

但到了今天，《秋螢詩刊》、《風格詩頁》和《七〇年代》的詩頁皆因種種原因而停刊，《星島日報》的〈青年園地〉和〈大學文藝〉亦早已取消，只剩下一份《詩風》在默默努力。這使我們覺得：香港目前更需要有一個開放的詩的園地。《詩之頁》的復刊，既希望繼承過去詩頁的傳統，亦要開創新的風氣。我們不贊成為詩劃定路線，不認為詩只有一種寫法。如果有人對詩有甚麼看法，歡迎他以作品來作最雄辯的說明。

最後我們要謝謝畫家王無邪先生為〈詩之頁〉畫的新版頭。"

我們盡量鼓勵各種風格的詩作。記得在第一期詩頁刊出前，我在過去《周報》積存不用的退稿中翻尋，看可有遺珠沒有，無意中發現了一首〈賣報紙的老婆婆〉，作者的文字很白，毫不雕琢，但寫得很自然，寫香港現實的題材，很有新意。我覺很高興，也不知作者是誰，就把它發表在第一期了。作者鄧阿藍後來陸續寄來他其他詩作如〈不要告訴爸爸〉等，都在《周報》發表，越寫越好，成為極有個人風格的詩人了。

編〈詩之頁〉的樂趣或許就在這裏。每次發現一個新名字，一首好的新作品，都令人快樂。除了約稿約來已經寫詩多年的葉維廉、馬覺、蔡炎培、停筆幾年再重新開始寫詩的西西，較年輕的詩人寄稿來有李國威、淮遠、張景熊、關夢南、張偉男之外，還有許多新人如禾迪、馬若、葉輝、吳煦斌、納西、銅

士、小米素、葉青、李志雄、莫美芳、康夫、何福仁等，都各有自己的路向，和平共存於這詩頁上。如果說這詩頁有甚麼特色，那就是鼓勵不同風格，讓一些不太雕琢的比較生活化的詩有一個發展的機會，也鼓勵人去寫香港題材的詩。有一個可以發表詩的園地，有不同的詩作互相激發，對創作總是一種鼓勵。有幾位寫詩的朋友，現在還很懷念當時的風氣。

但《中國學生周報》終於挨不住，在一九七四年七月二十日最後一期後停刊了。〈詩之頁〉自然也無所依托。我們一群對文藝有興趣的朋友，重新發起組成"四季文學會"，維繫創作和研討的風氣。我們繼續辦討論會，討論過沈從文的作品，王文興的〈家變〉等；也曾把每人的詩作油印傳閱，交換意見；我們也曾改編陳映真的小說〈第一件差事〉為戲劇演出；並於藝術中心舉辦詩畫展。一九七五年五月，"文學會"再出版《四季》第二期，風格跟第一期並不完全一樣，仍有一個拉丁美洲小說家何豈·路易士·波希士小輯，但其他篇幅則多用於鼓勵創作。除了小說和散文，還有一輯香港作者的新詩，包括鍾玲玲、張景熊、阿藍、吳煦斌、納西、淮遠、翟愛蓮、康夫、羅維明、黃楚喬、井兒、馬若等的作品，其中不少作者是在《周報·詩之頁》成長起來的，繼續發展他們各自的面貌。

七四年間我失業，陸離又打電話來給我介紹工作(當年總是給我介紹工作！)在一份西報的出版部當美術編輯，專門負責一份電視周刊的封面和內頁設計，也兼負責其他幾份刊物的封面。我在《文林》學來的技術成為幫助我謀生的技能。在這段時間中我的朋友和我都多少在通俗的商業刊物工作或寫稿，我們都明白香港是個商業社會，沒有說要唱高調，不過有時到頭來總會發覺商業和藝術的組合是勉強而基於利用的基礎，我有些朋友寄望於商業的刊物，以為可以推廣文藝，到頭來摔了一身泥污。我自己的遭遇沒有那麼戲劇化，只是做一份工作，當人事問題變得太複雜時便只好辭職了。

像《四季》那樣的純文學刊物很難維持下去，七五年十月，我們聯合一些新朋友，辦了一份綜合性周報《大拇指》，包括文藝、電影、音樂、藝叢、書話、生活、思想、校緣、專題各

版。我們也希望它可以像《中國學生周報》一樣提供年輕人各方面的新知識，啟發新的興趣，愛好文藝的朋友也可以在文藝版繼續發展新詩、散文和小說的創作。當時既鼓勵生活化的作品，也不忽略寫作的藝術。我們辦過不少研討會，鼓勵批評的風氣，也辦過小說和新詩的徵文，又認識了許多對文學有興趣的新朋友。

而就像以前每次辦文學刊物一樣，自然也不免有實際處事的困難、意見不合的爭吵、情緒和性格的磨擦，因每人家庭職業造成的聚散。不過辦文學刊物的朋友，都是原來在一個共同理想之下結合起來的朋友，利害的衝突應該比較少，人與人的關係不是商業機構中權力與管理的關係，是互相尊重的朋友的關係，即使爭吵也是朋友的爭吵而已。在商業機構工作令人感到自己是被利用的螺絲釘，用完後可以被狠絕棄掉，朋友間的合作，即使組織上一盤散沙也好，總會感到參與做一件事的人比事的成敗更重要，即使有一天刊物都結束了，合作過的朋友還會記得彼此的。

原刊《文藝》雜誌第七期，一九八三年九月

《大拇指》與《大拇指小說選》

《大拇指》是一羣朋友創辦的文藝綜合性刊物，創辦於一九七五年十月二十四日。當時大家有感於《中國學生周報》停刊，純文學性的雜誌《四季》難以維持，亦有從事教育工作的朋友希望可以辦一份適合中學生的雅俗共賞的文藝性刊物，所以就湊合各方面的力量，辦了《大拇指》。發刊詞是由我執筆的：

> 豐子愷說過：在一隻手中，大拇指的模樣最笨拙，做苦工卻不辭勞；討好的工作和享樂的機會未必輪到它，做事卻少不了它的一份。它的用途很多：流血時要它捺住，吃果子要它剝皮，進門要它撳鈴。現在我們要辦一份刊物，做起事來，就會發覺：如果要止住流血、如果要享用果實、如果要與別人溝通、到最後還是得用自己的手。借用"大拇指"的名字，不過是以此自勉吧了。

《大拇指》創辦時是周刊，大家都是義務當編輯。我當時因為失業，就負責跑印刷廠送版等工作。編輯貼版就在張灼祥、鍾玲玲他們家裏。大家熱熱鬧鬧，工作完了還去吃宵夜，每次都好像過節一樣。

各人負責編不同的版，如張灼祥編校園版、西西編藝術版，舒琪他們編電影版，我編的是文藝版。文藝版搞過徵文、作品座談等活動，也出現了為數相當不少的新作者。我在一九七八年夏天離港赴美前，碰見遠景的沈登恩先生，說好編一本《大拇指小說選》交遠景出版，結果我與范俊風合作把書編了出

來，並且在離開前寫成了序文，把前因後果交代了一下：

> 《大拇指周報》創辦於一九七五年十月，是一份綜合性刊物。它裏面有時事和專題的特寫，有文藝創作，有影藝的訪問和評論，也有學生園地。在文藝部分來説，先後舉辦過小説徵文、詩徵文、大拇指小説展、文學班以及各種文藝座談等。《大拇指》上發表的小説，共有五十九篇，現選其中十八篇，輯成《大拇指小説選》，共約十三萬字，由遠景出版社出版。
>
> 《大拇指》的文藝版，一向鼓勵比較生活化的作品；贊成刻畫現實，但不認為現實只限於某一個階層，不認為現實的刻畫只有一種方法，而且亦不僅以刻畫現實為滿足，認為能透視現實題材，表達深長的意義更好。在這小説選的十八篇作品中，我們可以看見一些香港青年作者對現實的反映，亦可看見他們對基本人性問題的探討。他們的觸指探向工廠或徙置區，亦探向夢與神話。
>
> 小説流露出對人生的關懷，但這關懷亦是藉着藝術的處理，而使它表達得更深刻更久遠。相對於許多以素材當作作品、以資料當作現實的小説，這裏的小説表現了一種剪輯素材，透視現實的努力，其中也許仍有缺點，技巧有優劣，感情有濃淡，風格各有不同，有些出諸明朗的鋪陳，有些是轉折的寓言，這樣正好，我們最不贊成劃一的寫法。
>
> 當小藍用樸素平實的手法娓娓敍述一個在海外飄泊無根的中國人的故事，當吳煦斌用豐美的文字去探討一個獵人的寓言，當思絃用濃縮的意象襯托一個殘廢少女的心態，當西西用輕快的筆法表現生活的感觸，我們在這些不同類的作品中，看見當前香港小説作者不同的面貌和可能。蓬草這裏的短篇顯示了香港作者在文字和口語上的障礙，以及嘗試跳躍障礙的艱辛努力。淩冰、阮妙兆和陳敬航在平淡事件中蘊含意

義和感情。惟得以戲劇的處理，莫美芳用夢幻、有明以晦澀的暗示，他們和許多香港其他青年作者同樣是生活在香港的現實之中，並正設法尋覓一個適合自己的表達對這現實的看法。適然伶俐的剪接、革革的時空跳躍，都不僅是新技巧，而是卻尋覓恰切表達現代感受的角度。李孝聰的小說取材自現實的無線電視塌棚事件，但卻不僅是素材，亦可見設法透切素材的企圖。

除了香港作者的作品，《大拇指》亦刊出過陳若曦的〈春遲〉和陳映真的〈夜行貨車〉，這兩篇都是十分優秀的小說，但兩位作者的新作近期都會結集出版，而且亦曾在臺灣刊物上登載，所以不再收入此集中，僅以《大拇指小說選》作為香港本地作者的一個結集。這只是第一集，希望將來的文藝版可以鼓勵更多的新作者，而屆時的編者又可以繼續編輯小說選第二集，一集一集地出版下去。

我們離開後《大拇指》還續辦了許久。當時《大拇指》已是在我家裏排版。我記得金禧事件發生，我們還請來老師在我家裏座談，後來出了特刊。我走了以後，一伙朋友還繼續在我家工作，也跟我的孩子成為好朋友。《大拇指》從周刊變成雙周刊，後來一度變成月刊，但還是繼續每個時期都有新的編輯，每個時間都有新的作者，一直持續到八〇年代，不知會不會是這樣以文藝的興趣聚合起一羣人來義務工作的最後一份刊物？

《大拇指小說選》序言部分刊於《大拇指小說選》(臺北：遠景，一九七八年)

看大會堂三十周年紀念文學書展想到的問題

路過大會堂，看了書籍展覽。目前是大會堂三十周年紀念。回想大會堂初成立的時候，我們到圖書館借書，最早接觸許多現代外國戲劇和文學，有不少書是從這圖書館借來的。也在低座看過不少電影的演出，不可謂不是親切的地方了。

大會堂配合三十周年紀念，搞了不少戲劇舞蹈和音樂演出，唯獨在文學方面，好像比較單調和冷落。當然也有三十年香港文學的講座，也有一個小小的書展，但跟演藝方面的規模簡直不成比例。大會堂的形象，似乎不應單在文學方面留下缺陷。

圖書館推動文學

並不是說大會堂沒有文學的活動。市政局圖書館近年的確作了不少貢獻。由每年的文學周、文學獎，到去年開始的文學雙年獎，顯示了長足的進步。由圖書館方面去兼做推動文學，額外做了不少工作，麥建琳、陳鉅堯諸位先生及其他工作人員，也做到廣徵意見，從善如流，這都是三十年前無法想象的進步。

但也許正為圖書館兼做推動文學的工作擔子太重了，也就只好守成因循，未能開展拓新。文學方面因為沒有如演藝方面有演藝發展局等的推動支援，也就不如演藝一樣蓬勃發展了。

舉例如文學月會，本身規模較小，水準也起伏參差。因為沒有人力和時間去專門策畫，變成與香港一兩個文學團體合作。由他們來負責未嘗不是初步可行的權宜之計，但長遠來說，如何保持水準，既有新意又有深度？實在值得再三思考。香港情況與國內不相同，在國內過去作家協會可能代表了大部分作家，在香港卻並非如此。香港名實如一長期活躍的文學團體其實很少。

而且現在市政局文學活動只限於"口講"，但文學活動卻實在是一種手寫的活動。演藝發展局推動的是戲劇的創作與演出，那對文學活動的推動主要應該在寫作、發表及出版方面。市政局的兩類文學獎在這方面都有貢獻，也出版得獎作品。但新人得獎以後，如何鼓勵他發展？如何有園地讓他發表？將來成書後如何可以出版？這在目前的香港卻是最大的問題。

文學園地稀少

香港自從八九年以後，《星期日雜誌》、《博益月刊》等紛紛停刊，《星島日報》的〈文學周刊〉及晚報的〈大會堂〉都停刊了。大部分寫作人都覺得文學創作難以找到發表的園地。過去曾出版過嚴肅一點的文學書籍的出版社，如三聯、華漢、香江、突破、文學研究社，都越來越少出版、或甚至不再出版文學創作了。

就以去年文學雙年獎來說，評判選出來的書，大部分都來自不見經傳的較小型的出版社、或者已停辦的出版社。這說明了甚麼？這說明了一個事實：大型的出版社很少出文學創作。通俗的出版社在賺錢之外並未兼顧作品的內容素質。

外國也有不少出版社出版通俗書，不同的是同一出版社也會照顧不同讀者的需要，有顧及青少年的益智讀物，有較成熟的思考性作品，有實用性、新聞性或專題的作品。

許多人說到香港文化和教育的問題。又有許多人問為甚麼

香港電視和電影技巧水平這麼高而思想性這麼低？長時期以來出版業的"現實"做法令大家無書好看。沒有多樣的書本，也很難引起多樣的思考。這樣的影響會是長遠的。

我在紐約時遇見不少移民家庭有這樣的困惑：他們想找一些香港出版的中文書給自己的子女閱讀，但卻找不到適合的作品。

也許文學獎也應該頒給出好書的出版社？外國也有文化機構或政府資助出版社去出版嚴肅的作品，也有資助出版計畫。法國電視台上有書評節目，歐美的大報都有厚厚的書評附刊。要推動或資助文藝的方法很多。貿易發展局用那麼多金錢在外國表演賽龍舟，張燈結綵裝扮古典樣貌，卻沒有真正推展香港文化，令外國人明白香港人怎樣想、是怎樣生活的。

香港文學書展

也許因為對政治控制的恐懼，香港作家一直都保持超然的獨立性。但在一個比較正常的社會裏，政府和商界都對文化有更自覺的責任。

香港過去的文學乏人整理、資料散失，沒有真正收藏香港文學的公開的圖書館，沒有文學大系，文學評論不受重視，沒有發表和出版的機會……這種種都表現在大會堂三十周年的香港文學書展中。

我走入會場，只見可憐的分成詩、散文、小說的三架書。大部分作者的書都收不齊全，文學評論完全沒有位置，還有一些錯誤，比方說駱賓基的《北望園的春天》並不是香港作者的作品，《劉以鬯選集》不應屬於散文類，而西茜凰的《大學女生日記》如果一定要放也應該是放在散文類而不是小說類……

但這都不是甚麼了不得的錯誤，如果比起欠缺了的種種香港作者個人文學作品。還有各種的選集、合集、雜誌、評論呢？一個香港文學的展覽就只得這麼可憐的樣貌？

文化政策需要正視

我提出這些問題，不在批評已經負擔很重，工作簡直是百上加斤的圖書館工作人員，而是想說在文化政策方面，實在需要正視一向以來對文學的漠視。香港文學需要整理，資料需要有公開的圖書館收藏(欠缺的作品我想每個作者不見得不願意幫忙提供，這不是找不找得到的問題，而是圖書館方面願不願正視香港文學的問題)，文學作品仍然需要發表的園地、出版的機構，要各種支持令它能生存下去。

原刊《華僑日報》"文化、校園創作版"一九九二年五月三十日

從文學到文化身分

《藝術政策檢討報告》諮詢文件中有關文學藝術現況的調查，頗有遺漏，因此描繪出來的圖畫，與現況並不相符。關心香港文學的朋友都知道，在八〇年代一度頗為活躍的多份文藝刊物，如《八方》、《博益月刊》、《文藝》、《秋螢詩刊》、《新穗詩刊》、《九分一》，以及報紙附屬的文藝園地如〈星期日雜誌〉、〈大會堂〉和〈文學周刊〉，到了八九年底幾乎全部因經濟或其他理由而結束了，出版過一系列香港文學書籍的出版社如"香江"、"華漢"、"文學研究社"等皆已陷於半停頓狀態。一般普及的大出版社並不出版文學書籍，只集中出版消閑性或實用性書籍。第一屆中文文學雙年獎得獎作品，大部分由較冷門的小出版社(或已倒閉的出版社)或作者自費出版，由此可見目前文學書籍的出版，是處於怎樣的狀況。

歷史空白

公共圖書館為市民提供讀物，是一種起的碼的措施。但收藏的目標最好不僅以量為主(如達到本港每人一本圖書的目的)，還應該考慮到質的問題。再論到香港文學的推動，最大的問題是連香港作者本身的書籍也收不全。在大會堂三十周年的活動中，文學方面是最冷清的，在配合舉辦的香港文學書展中，我發覺只有寥寥幾個書架，其中沒有一位香港作者的作品是齊全的，《劉以鬯選集》被放在散文部分，而中國東北作家駱

賓基作品也列為香港作品展出。由此可見對香港文學的收藏與分類還未獲注意。到目前為止，香港還未有一個公開的圖書館或資料館收藏香港多年來的文學作品、雜誌和有關資料。

香港文學的歷史更乏人整理，資料散失，而且缺乏評論和研究。相對來說，臺灣的文學選集和大系出版卻有選刊本港作者的作品；中國大陸出版過多本香港的小說選及詩選、大學和社會科學院設有港臺文學研究中心；相反的香港本地到目前還未有機構贊助編輯及出版香港的文學大系、文學史、不同文類的選集及年選。過去一直只是靠民間的力量、個人的搜集與研究來進行，但鑑於香港文學的資料散失、外地研究的誤解、由於不認識歷史而產生的種種問題，實在需要更全面的整理、編輯、研究出版資料的工作，刻不容緩。

園地稀少

市政局圖書館在文學獎方面做了不少工作，對香港文學的推動確有貢獻。但文學寫作需要培養與練習，得到文學獎的青年作者，在香港目前的情況下，並沒有很好的的園地讓他們發展成熟。香港目前還有少數同人雜誌，卻缺乏像臺灣《聯合文學》或大陸《收穫》那樣的大型文藝刊物，可以供青年作者投稿。即使發表了作品，結集出版的機會也幾乎等於零。所以文學獎雖然可以有所鼓勵，但長遠來說香港文學更需要的其實是發表與出版的空間。圖書館過去文學周講座的水準較高，對推動文學亦有一定幫助，但近年改為月會講座，與不同團體合作，水準變得參差，效果亦較弱。而最重要的是：文學是寫作為主的活動，演講只是其次。正如演藝最需要的資助是演出，視覺藝術需要的是展覽，文學寫作需要的是發表與出版，然後才可以研討。

身分所在

配合寫作發表而來，不可忽略的當然是教育與文化評論問題，這亦連帶引發起文化身分問題，有了這層反省才可談文化交流。諮詢文件中也提到向外推廣本港藝術、向外交流或國際化的問題，但在與人交流以前，最重要當然是思考我們的文化是怎樣的一種文化、我們拿甚麼東西出去與人交流？若說香港是一個東西文化交匯的地方，那麼這些交匯是以怎樣的形式進行？這麼多年下來香港又形成了怎樣的文化面貌？有哪些東西是我們希望保存發展的？香港文化應該只是引進西方技巧、照搬西方過去某一時期對莎劇(或其他名著)的闡釋，還是應該逐步建立自己的標準，思考自己的文化立場，不卑不亢地與外間交流？

要思考這些問題，文化評論和教育是需要的，但這亦是本港目前最弱的一環。在戲劇演出、電影放映、畫展之餘，一般都缺乏研討。即使藝術節以俄國浪漫主義為主題，卻沒有配合的研討去探討俄國浪漫主義的本質，令人在觀賞之餘能有進一步的理解。重金請來翩娜．包殊的舞劇，卻沒有安排她們與本港的現代舞工作者有所交流。參考西方藝術發展、認識中國傳統、組織研討會、鼓勵研究，都有需要；而在過去幾十年來，最缺乏的是對本土藝術的認識與整理，培養不出對歷史的繼承、文化的視野，一切文藝的建設都是隨建隨拆，虛擲不少心力。

教育改革

面對這些問題，必須根本改變文化政策與教育方針，演藝除了提供視聽之娛，還需要開拓文化視野，除了"刺激"觀眾、"引起"興趣，還需要提高品質，深化與廣化；教育除了提供語文與知識傳授，還需要幫助學生認識歷史、瞭解本身的文化、

培養獨立思辨的能力、建立比較參照不同文化的胸襟。香港的中小學教育，一向就缺乏對香港歷史和文化的認識，只是把外加的標準、外地的課文，零星拼湊而成，並沒有真正設計一套適合香港學生，可以幫助理解中西文化的課程。在這方面需要做的工作實在不少。理工學院的設計課程近年也加入文化課程，在演藝學院的教育中，能否除了有關技術方面的訓練以外，亦可以提供文化的課程？以便學生在演出一齣莎劇或布萊希特戲劇之餘，也能對本港或中外劇團過去演過種種莎劇或布來希特戲劇，及所作的種種可能的闡釋或改編有所認識？演出個別劇本之餘也能對產生劇本的文化背景有所理解、演出外國劇之餘也能從東西比較戲劇的角度體會在悲劇、敍事、抒情等等觀念上的東西異同？

三團獨大

從本土文化的角度看，我特別不滿《藝術政策檢討報告》中毫無考慮地對"香港芭蕾舞團"、"香港話劇團"及"香港舞蹈團"等耗資巨大的團體表示毫無異議的照舊支持與撥款。這三個大團都是由對香港本土文化缺乏理解也缺乏關懷的外來人士出任藝術總監，不是在香港已有的基礎上發展本土的藝術與外面交流，而是以外來的藝術標準、個人的口味門派關係強加諸本地，只是聊備一格表示照顧本地創作，實質卻並不知道香港過去已做了甚麼，也令香港文化的發展不能有所持續。若缺乏嚴格的監察與評論，很容易造成某人某派的獨權坐大，以一些表面的國際關係、或以為廣邀外國人士來港就是國際化了。我以為真正的國際化應該是有本土的立足點，有自己的文化特色，才可以與人交流。我希望大家可以珍惜我們已有的，認識自己再與人溝通。摹倣外國或中國的作品、借助外力的演出，不但難達到真正國際化，還會在表面風光底下造成長遠的危機(壓抑了本地戲劇工作者發展的機會)，在外來的藝術總監離去以

後還是會後患無窮。大家有目共睹的是，這三個大團雖然壟斷了大部分演藝資源，也到外國去作所謂"國際性"演出，不過並未產生過任何"國際性"水準的作品。

寄望將來

政府考慮成立藝術局，在表演藝術之外，負起發展視覺及文學藝術的責任，保持中立的地位，確保人權法案與藝術自由，相信大家是歡迎的。但也希望這不是一場新的權力與金錢的遊戲，而是確能為香港文化藝術帶來轉機。我們唯有寄望藝術局的成員能重視香港文化身分的問題、理解香港文化已建立的特色及擬出可以幫助它發展的方向：見到教育與文化評論的需要，既能兼顧包容，又能高瞻遠矚，為長遠的發展作出打算。在這時亦希望有可靠的制度、更大的透明度、民主監察、輪翻制度，以便確保藝術局既開放又有效，既有持續性又不致被壟斷。

後記：本文是應《越界》及其他團體之邀對《藝術政策檢討報告》諮詢文件中"文學藝術"部分的回應。

原刊《越界》第四十九期，一九九三年六月

怎樣在原有的基礎上推動香港文學？

最近有一次談起香港文學方面的發展，有甚麼欠缺，有甚麼要做的事，一位前輩笑道："你說的當然要做，但都是長遠的事，因此也是最不易做的呀！"我想我們都希望有比較有遠見的文化政策，能兼顧教育、研討，推動創作，幫助推廣風氣，令更多人可以得益。那麼在目前本來非常簡陋的基礎上，有甚麼至少可以逐步發展的？以下是我個人的一些想法——

一、資料整理

香港市政局圖書館藏書不錯，其中也有香港作者的作品，但以去年大會堂三十周年舉辦的香港文學書展來看，收藏香港文學的情況距離理想還有很大一段距離，不但沒有任何一個作者的作品收得齊全，根本有許多作者都遺漏了，更不要說缺乏香港文學雜誌的資料，更難對香港這種以雜誌為主的文化有較深入的認識。在這樣的情況下，香港的學生、甚至年輕一代的作者，難以認識過去的歷史。中國國內的幾十個港臺文學研究中心、從國內到香港來作短期文學研究的學者、甚至外國到香港來做研究的學者，往往都有資料不全之苦，由於資料缺乏，也會瞎子摸象，由於誤解而下種種荒唐、偏頗的結論。我們也聽說維園的中央圖書館建成以後，或許會發展香港文學收藏的

部分，但以目前香港文學資料嚴重地散佚不全的情況來看，若不立即動手收集、補購、複印，恐怕幾年後就更困難了。市政局方面是否可以先參照藝術圖書館的格局，以及目前國際電影節或電影資料館的做法，撥出一個地方來收藏及保存香港文學的資料、編印目錄、進一步做整理的工作？將來再可以納入新的中央圖書館，這相信對香港的讀者和學生，都是有意義的事，對本地和外地的研究者，也提供比較全面的角度。而且資料並不是無用地捆成一堆扔在那裏的死東西，資料館還可以組織研討會、從事專題研究，以助爬梳資料、弄清問題、也幫助我們溫故知新、尋根覓源，啟發今日的創新。

二、創作和出版

目前市政局圖書館每年舉辦的中文文學獎和文學雙年獎，的確對推動文學創作有功，但作者除了得獎還希望有討論，得獎前後都還需要發表與磨練。過去的文學周邀來海外評判，也有過專題討論。目前雙年獎邀來評判，只作二十分鐘漫談，實在有點浪費，是否請來外地和本地嘉賓之餘，也可作深入的演講，舉行研討？甚至進一步搞一些朗誦、工作坊、配合展覽等等，發展成每年的文學節？這恐怕也需要由行政主導的形式，變成比較複雜的文學內容為主的模式才行。

此外也有評判建議，文學獎及雙年獎評審討論的過程，也不妨參考海外或臺灣的做法，筆錄出來發表，既可增加透明度，令人明白為何這麼奇怪是這本散文集而不是那本散文集得獎；也對得獎或沒得獎的作者，有參考的作用。市政局出版部門出版文學獎作品結集的"文學展顏"系列，又是否可以擴充為出版香港的小說選、散文選、詩選、文學年選，正如市政局一直在出版的香港地方、風俗、蟲魚的書籍一樣？其他書籍不必由政府部門編輯，文學的編選當然也可以委託較超然而有水平的編者、學者、評論家負責。

三、教育

目前中學圖書館每年都有購買課外讀物、老師亦要學生寫作讀書報告。香港電台等亦有舉辦閱讀比賽、暑期的讀書營、學校有文社、有邀作家演講，那麼香港的文學、香港的寫作者可以在這方面扮演甚麼角色？提供書單？參與討論？學校方面歡迎怎樣的連繫？更長遠的問題，當然是大家怎樣一起來想課本課程的問題、輔助讀物的問題。如何通過文學的閱讀寫作提高學生中文水平？

四、推廣

目前已有每年由貿易發展局協辦的書展，觀眾很多，去年更因搶看漫畫而撞破玻璃，也有流行作家簽名送書簽，但以代表香港的書展來看，是否也應有香港文學的攤位、比較嚴肅的講座、推動讀書風氣的構想？每年的藝術節、亞洲藝術節、藝穗會，如何逐步包括文學？如前年藝術節的"俄羅斯浪漫主義"主題，若包括文學的討論，更能收闡釋與教育之效，明年藝術節顯然不少節目與"改編"問題有關，略去了文學或比較文學中有關"改編"作為再創作的討論，會不會又再失去了擴闊觀眾視野的機會？香港電台每年的"十本好書"節目、閱讀比賽、暑假的閱讀營，怎樣可以在原有的基礎上，更集中地推動讀書風氣，不僅普及也能提高，不僅廣泛報道增加收聽率，也能正視本土文化、結合教育與文藝？實在值得有心人深思。

以上一些提議只是就已有的一些公眾設施提改進，但僅此還不足以全面積極推動文學。

原刊《信報》一九九三年十一月三十日

談中學中文課程裏的現代文學

今年六月五日，我應教署輔導視學處之邀，跟中學中文科老師談如何提高學生欣賞現當代文學的興趣。作為一個搞創作的人，為甚麼我會同意去講這樣一個好似"老套"的題目，又要花時間搜集資料，之前跟老師談話以作準備呢？這是因為我愈來愈覺得，在香港要寫作，要談推動文學，恐怕不能忽略教育的問題。

在大學教比較文學，牽涉到中國現當代文學的部分，總是愈來愈擔心——學生這方面的水平和興趣愈來愈低了。仔細分析起來，這倒不完全是大家常說的"中文水準"的降低，而是一種對現代中文語體詩文的厭畏與鄙視，又困於過去習慣的某些以語法或修辭為主的賞析方法，令大家無法對詩文有比較敏感的體會，更難達致遠大的視野。對中文的輕視，來自殖民地的社會結構；興趣的旁騖，或可歸咎於傳媒的挑逗；但對文學的掌握和欣賞方法，卻實在是教材和教育制度可以左右的，的確未可忽視。否則不管大家如何推動文學，有多熱鬧的每月活動，若果一個社會的文學閱讀能力愈來愈降低，讀者層從中間淘空了，文學風氣如何可以建立得起來？

所以去談如何引起閱讀現代文學的興趣，提高欣賞作品的水平，一方面是想就目前所用範文，提出純粹語法修辭等之外各種賞析方法，另一方面亦是想提出課文以外的例子作為補充，想說明好作品不一定要依賴堆砌典故、賣弄修辭；作品的音樂性、繪畫性或想象性可以有許多不同(但不必是嚇人)的方法表達：文學作品也可以有許多不同方法與學生的生活環境和本地文化發生關係。

最近鄭臻捎來《聯合文學》九月號，上面有〈中學中文課程裏的現代文學〉這個專輯，據說也有人認為文學雜誌不應去搞這樣的專輯，我倒是覺得很有意思。尤其是對香港來說，文學本來就是在塵世中生長出來的事物，多少受這些課程設計所影響的學生，也就是將來可能的作者和讀者。

《聯合文學》這個專輯，向中港臺各請兩位作者執筆。比較起來，可以基本看見一些三地不同的傾向，如臺灣高中國文教科書中的現代文學課文較少(聽說初中的課程裏較多)；而臺灣和大陸都較多民族政治教育，如臺灣仍選蔣經國的兩篇論文在課文內，大陸教科書選材則以"反封建、革命性、人民性"為標準，高中現代文學範文一開始就是魯迅的〈紀念劉和珍君〉、〈拿來主義〉，據說初中教材中選魯迅九篇，高中選十篇，佔總體二分之一，傾向性不可謂不明顯了。香港的選材基本上沒有首長的鴻文、政治的考慮，是相對自由的，但能否另外在沒有明確方向中做到切合現實情況，達到"收陶冶性情、美化人格的效果"呢？那就值得深思了。

我們總是覺得香港學生讀過高考中國文學課程上到大學以後，還是對現當代文學沒有一個全面的的認識。在這方面設計考慮比較周詳的，當然是大陸方面的中文教科書。但他們的設計也正因為有非常明確的路線，符合黨所欽定的文學史，因而變得非常狹隘了。上述魯迅作品佔了一半的情況當然是最典型的例子；此外如孔令兮文中指出：對胡適、周作人、徐志摩、梁實秋、林語堂、戴望舒、沈從文等人一字不提，也可見其中表現出來的新文學史觀是多麼狹隘；至於巴金不選小說而只選散文，冰心只選了當代作品，不選聞一多的詩而選演說等，也顯示了某種政治掛帥的做法、某種僵固的主從親疏的秩序。臺灣方面現代文學的面目最模糊，只包括蔣經國、蔣夢麟、陳之藩、梁實秋、徐志摩、潘希真、夏濟安、朱自清。正如蕭蕭所說："學生對於文學史的發展、演變，不僅沒有具體的認識，還可能因為這些人物隨意穿插而更為紊亂。"

比較起來，香港不必受制於欽定的文學史，上述受大陸官

方排斥的作家的作品一直在香港坊間流傳，在雜誌上受到討論，認識的人較多。聞一多、卞之琳的詩作、豐子愷、梁實秋的散文都列在教科書上；此外，也未如臺灣排斥魯迅，反能兼容白先勇，這本可以是種開放的優點。但整體的選材還未能更有視野地展示一種新的新文學史觀，反而像殖民地的其他事務一樣，雖有改進，但亦好壞混雜，求各方的均衡和妥協，最後反而不能見到本來可以發展出的獨特看法。

許多時聽見大陸或臺灣來港任教的老師說起香港學生語文低落，尤其大陸來的年輕老師嘲笑香港學生不懂大陸當代的政治術語，我總覺得還需要了解三地政治、教育的不同，才可以因材施教，彼此溝通。最近又聽到香港的教育工作者提九七後銜接問題。我很擔心所說的教育或文化上的銜接是一種完全抹煞香港特色、無條件認同大一統模式的做法。即從上述中學教育的教材說起，我們也可以側面見到香港自從五〇年代，在保存或研究新文學上，提供了另外的模式。經時間證明，中國大陸的文學史和文學研究，在八〇年代以來，也逐漸接受或承認了這新文學傳統的另外一面（如沈從文與張愛玲等作家）。拋棄或抹煞了香港所提供的這種另外的模式，對香港和中國來說都不是好事。

但即以課程而論，香港卻也是有自由而乏明確的遠見，有想法最後不得不有顧忌而妥協。雖然沒有政治框框，卻在左右的影響游說之下擺盪不定，仍然選了曹禺的〈日出〉或何其芳〈成都，讓我把你搖醒〉那樣的濫調（雖然刪去了臧克家無論如何是一種進步！），選白先勇的〈驀然回首〉卻不選他更具現代感的小說。

但我想說的倒不是個別的選擇，而是在沒有了政治、民族的主導之下，整個教育也發展成一種沒有歷史感和文化感，偏向以語法和修辭作為主導的教育。

周末去聽文化藝術工作者聯合會的"香港未來十年的文學發展"大會，讀到文聯印就的建議，其中有我贊成的地方，但第一點建議在中學推行"駐校作家制度"，以提高中文水平，我卻覺得在實行上會有不少困難。說要幫助作家及令學生尊重文

學這出發點可能好，但作家不一定擅長教創作或組織文學的活動，如何結合學校的編制又是一個問題，但最大的問題我想還是：如果不改變中學教育中文科現存的課程或制度中的種種問題，基本上還是難令學生尊重文藝。

如何能令學生認識新文學，培養他們對語文的感受和表達能力？如何能令學生從欣賞和創作之中，培養他們思辨的能力，甚至進一步認識文化和歷史？這真是艱巨的工作。也許第一步是令學生能把文學和現實生活環境有所溝通？臺灣的蕭蕭和香港的何福仁都提到教材與本地生活經驗的關係，值得參考。我也記得在臺南演講時遇到鍾理和公子鍾鐵民君，說起他們邀請臺灣作家寫作臺灣經驗收編成書，供中學當參考教材之用，這種熱心實在動人。我知道教署方面、中學中文科老師或負責圖書館工作的老師、或從事寫作的朋友裏，關心教育和文學兩者的人很多，大家是否可以聯合起來研討中文科課程的問題？恐怕這對文學界和教育界才是更首要的工作呢！

原刊《信報》一九九三年十一月九日、十日

從語文水平到文化偏見

在校園之外，常常碰見有人問："現在大學生語文的水平，是不是降低了？"

問的人好似在期望一個肯定的答案，我卻猶豫了，我想答案沒有這麼簡單。

有一個看法是：過去香港大學畢業的同學英文都很好，有些中文也很好，現在都差了。如果這樣看，那麼現在也還有語文好的同學。但我懷疑那背後的假設：即認為文科即是學語文，那就學翻譯是學語文、學文學是學語文、學文化也是學語文了。

我教的是比較文學，依照學校的規定：授課、考試以及學生寫作論文是用英文，但在中西比較文學方面，當然牽涉到中國文學，需要同學對中文作品的細讀和理解。一年一年教下來，我感到一年比一年嚴重的是：對西方文學有認識的同學對中國文學的認識越來越少、對中國文學有認識的同學對西方文學的認識越來越少。這未必是目前才"降低了水準"，是一個香港教育底下長遠存在的問題，只是目前的發展，到了更極端的地步吧了。

問題的成因，並不僅停留在語文的層次。我聽見過有些對歐洲文學有興趣的同學，相當不屑地說："我才不要修任何與中國文學有關的課！"但說起歐洲文學呢，因為沒有對東方文學的理解，沒有比較的角度，那就以為歐洲文學代表了世界文學，以為那就是唯一標準，既不能看到其中的限制，甚至也不能看到其中的好處了。

我對文學理論和文化理論相當感興趣，但在香港的脈絡底

下，這也可能(甚至更可能)變成生吞活剝的東西，由於對自己的文化信心不足、立足點不清楚，一窩蜂以為只讀西方理論、不必理解中文作品，就可以套用解決問題了。我也越來越多地見到這類荒謬的做法。

又因為目前的政治情況，人心有一種對中國政治現況的不滿與批評，有時這也會不成比例地翻譯成對中國文化的拒斥。西方對中國電影簡化的寓言性解讀、對中國文化輕易的貶抑，往往會為對中國文化本質認識不深的同學接受。

但在另一個極端，我也見到熟悉中國文學作品的同學，輕易地貶抑西方文化。我也見到中六中七文化課程的參考讀物中，有簡單地肯定中國文化、簡單地否定西方文化說成是無情無義、既無家庭觀念、又沒有倫理道德的。事實上當然不是這麼簡單。

由於現實政治環境，也產生了另一種極端的反應，即簡易地回到民族主義、民粹主義。沒有了真正比較的角度，其實也會對自己的文化局限在平面單向的角度，未能有一個寬闊的世界性視野。

面對香港教育裏一直存在而現在越加嚴重的對立態度，要真正去教比較文學是越來越困難了。

原刊港大《校園雙周》，一九九四年。

從《越界》看香港文化雜誌與雜誌文化

一九九〇年十月創刊的《越界》，在同期的香港刊物中，在文化訊息和評論上，的確作出了最大的貢獻。

我們到不同的城市旅行，往往找該地的城市雜誌來看，最基本是想知道一些文藝消息：有甚麼演出？有甚麼展覽？有甚麼電影和新書？較好的雜誌，會有藝術家訪問、有專人撰寫書評藝評，除了提供消息，也提供選擇的準則。更進一步，則會有專題的文化評論。大家耳熟能詳的例子是《村聲周刊》（VILLAGE VOICE），除資訊、訪問、藝評，也辦過專題性的文化增刊，有厚厚的一大叠。

刊物史蹟

香港在這方面的雜誌不算多。五、六〇年代的《中國學生周報》和七、八〇年代的《大拇指》都有一定的文藝訊息，也有影評、書評、藝評、劇評，不過都先後停刊了。七三、七四年的《文林》是雜誌中較早刊登文化訊息、搞專輯、有劇藝的評論、藝術家的訪問。八〇年代初有短壽的《文化新潮》、藝穗會辦過資訊的《日夜指南》、市政局有《市政新聞》。辦得比這些都好，能兼顧社會與文化的，要算一九八八年五月至八九年六月《星島晚報》的《星期日雜誌》，《電影雙周刊》在一九八九年一度闢欄

〈閱讀都市〉，也有不少新銳的文章。文化方面資訊性較重亦有短評的，還有八七至八九年的《博益月刊》，但可惜的是《電影》後來取消了文化評論，《星期日雜誌》和《博益》都在八九年底停刊。所以《越界》的創刊，在文化雜誌低潮的消沉期，的確填補了真空，而且儘管其他綜合雜誌上電視和電影的資訊較多，劇評方面還算是《越界》從開始就在這方面做了推動的工作。

近年香港的另一個特色是報紙的文化版也開始見出成績：《信報》、《快報》、《經濟日報》、《明報》、《現代日報》等都有文化訊息，其中較好的還會有比較中肯的藝評。報紙的文化進步了，並不表示香港不需要文化雜誌，因為雜誌與報紙可以扮演不同角色：報紙可以強調時間性的資訊，雜誌可以刊登篇幅較長或討論較深入的文章。報章偶登長稿、深入討論問題，是讀者的意外收穫；某些雜誌變得輕淺，向日報的影視短訊看齊，則是讀者的不幸了。而且雜誌吸引人之處，是它整理資訊綜合評論而成的專輯，過去臺灣出版一些雜誌，如《文星》、《現代文學》、《歐洲雜誌》、《文學季刊》、《劇場》、《設計家》、而至近期的《當代》、新版的《現代詩》，吸引人的往往是專輯展現的新視野、介紹的新思想、或者有新意的創作評論。

香港的雜誌可能沒有臺灣那麼專門，卻更多樣化。香港的文化更是一種雜誌的文化，六、七〇年代思潮的激盪，是雜誌引介的新見識，衝擊本地原來狹隘的模式而來。在文學方面，從五〇年代《人人文學》、《文藝新潮》等數下來，我們就會發覺香港文學主要並非表現在文學團體的活動上，而是表現在多元雜誌的出版上。一份雜誌的創辦，往往匯聚一羣作者、出現一批新人、創作和翻譯引帶發展了某種方向，又因為香港文學雜誌一向不多，文學也往往出現在綜合性刊物上。香港的雜誌都不純粹，但辦得好也可以繽紛多姿。"越界"可能一直是香港雜誌的一個特色：基督教的《文藝》由宗教團體刊物發展成最具包容性的文藝刊物；女性刊物從《象牙塔外》到《妍》都發展成極有特色的文化刊物，介紹蕭紅和羅淑，西蒙・地・波亞到蘇姍・桑塔；教育性的《大學生活》和《中國學生周報》談文說藝；《七〇年代》雙周刊、《盤古》、《文學與美術》都混合政治與文藝同

論：《音樂與你》、《娛樂一周》刊登新詩散文，更不用說攝影雜誌《娜移》刊登小說了。

《越界》今時

從這個脈絡看，《越界》比《日夜指南》等豐富，但帶入新思潮的衝擊還不如七〇年代的雜誌。《越界》比較接近《文林》、《象牙塔外》等綜合性藝文刊物，但深入的專輯較少、資訊性較強，文學味不及但戲劇比重有過之。《越界》亦接近青年文藝刊物，外貌比較樸素靈活輕快；在推動電影欣賞方面，不及《中國學生周報》，在培養多樣文學作品和書評評論方面不如《大拇指》；不過它的美術設計靈活、視藝舞台繽紛報道迅速生動，而且比較全面地鼓勵劇評藝評，在這些方面建立了自己的特色，比較《大拇指》的業餘工作，《越界》當然更具專業性。

《越界》不是沒有缺點，最早提到麥秋《大難不死》劇評的資料弄錯了，評 Black Comedy 的資料也弄錯了。早期有時輕易否定甚麼又輕易高捧甚麼也叫人擔心；但基本上逐漸出現了不少老老實實的劇評，逐漸對演出有周全和多樣的反應。編輯並不是不會犯錯，卻也不固執，亦能從善而流；每個時期編者作者也留下痕迹。我覺得可惜是文學性較弱，作者不夠多樣化。若說過去政府演藝發展政策漠視文學和視覺藝術，那麼民間的刊物也大致有這樣的偏側呢！

過去有人說《越界》仍是雜誌時較多長文可讀，改版後有一段時間單薄了。我倒是覺得近期還是有不斷改進的，如增加了戲曲、文學和視藝的篇幅。以我接觸到的例子來看：香港電台"十本好書"只請臺灣和大陸作家來港，沒有香港作家去選，選的也沒有香港作品，還要由兩個大陸、臺灣作家在大會堂講"當代中國文學"；一般刊物如星島〈文藝氣象〉也照登報導，毫不懷疑，只有《越界》搞了個小型的中、港、臺文化空間的對話。又如文藝政策檢討報告引起的"本土"與"國際"之爭，《越

界》至少刊登兩面的意見，跟星島日報〈藝術長廊〉版後來只轉載其中一種意見還加編者推薦的偏頗處理很不同了。我們在香港讀慣了報刊，愈來愈多見到處理的偏頗不公、草率疏漏的態度，更能欣賞個別編者平衡偏側、補充遺漏的用心。

《越界》一直想發展文化評論，但與劇評人協會的合作、與藝術中心課程部的合作，還是更集中地發展了劇評，也的確以劇評最有成績。文化評論逐漸在發展，但限於篇幅，有時也難以舒展，但有刊登，基本態度也不反對，不像日報上的編輯基本上對文化評論還是充滿誤解。如《星島日報・文藝氣象》版，在轉載了一些文化評論文字後，編者化名"易名"寫了如下的文字："至於〈自戀與懷想——卡拉 OK 現象探討〉則令我產生潛意識的抗拒，主要我覺得"卡拉 OK"是一種"商業的消費現象"，不涉及"創作"或"社會意識"，它與"説書"、"道情"、"中華英雄"、甚至"廣告"等等很是不同，沒有必要作為一種"流行文化"或"普及文化"來加以討論，以免把原來簡單的問題，弄得複雜。"(《星島日報・文藝氣象》，一九九三年二月二十三日)編者這種混淆不清的態度，也令〈文藝氣象〉版後來難再出現文化評論，討論也越來越"簡單"了。由此可見文化評論在香港的發展，還得面對種種阻力。

政策前景

《越界》在文化資訊和評論方面的工作，正逐步接近我們希望香港可以存在的文化刊物，卻在這時因經濟理由停刊，實在令人惋惜。申請經濟援助不果，若説是因有"獨立社論評論"而被拒，令人吃驚；若果又是處理不當，則或者不是言論自由的問題，而是顯示目前文化政策的欠缺。不知《越界》其實是否可以有更好的策略性的、逐步的、在目前的框框底下進行的爭取援助的方法？而在政府方面，這不幸的例子更顯示了急切需要有一種更好的文化政策、更合理的制度、更合理的衡量與鑒別

申請出版援助的方法。刊物當然有獨立的社論，個別文章文責自負，編者也有編者的責任，這些都不應因援助而改變。在外國藝術局援助刊物是因它的質素水準與對社會的服務，絕不會因它是否聽政府的話而定。但當然，從另一個角度看，正如從上面一些例子看來，香港任何一個文藝園地的編者也有可能專權、排斥異己、顛倒是非、處理不當，也許刊物也不應純然由人治而應有法理，可以接受監察，與人徵詢意見。而負責監察的，也不應是政府官員，而是專業人士，對問題有所認識的；監察的也不應是言論，而是刊物如何提高素質、財政收支如何運用。整體來說，怎樣可以確立更好的文化政策，有更好的方法推動創作出版與整個文化呢？相信這是大家都關心並且希望盡快討論出結果來的。

原刊《越界》第六十一期（結束號）

願大家來關心香港文學

我中學時開始學習寫作，受惠於街頭買到的文藝雜誌，如崑南編的《好望角》、丁平編的《華僑文藝》，其後還在舊書檔找到五〇年代馬朗編的《文藝新潮》。整個七〇年代更眼見新雜誌紛紛扮演了推介文藝和思潮的角色，如《海洋文藝》、《詩風》、《四季》、《文林》、《象牙塔外》，繼《中國學生周報》而來的《大拇指》，還有《秋螢》、《新穗》、《羅盤》等詩刊，即使不是純粹的文藝刊物，如《七〇年代雙周刊》、《香港人》、《號外》、《知識分子》等，都對文藝有所兼顧。此外就是報章的副刊、文化版，多年來也成為文學的園地。

在香港這樣的文化氣氛之下長大，自然形成了這樣的幾種想法：(一)香港的文化是雜誌的文化而不是社團的文化，文學見於報章雜誌，而不像大陸那樣以作家協會等團體為主導單位；(二)不僅沒有主導性的團體，其實也沒有主導性的文藝雜誌，是社會裏面的有心人，此起彼落地自發組織文藝刊物；(三)政府並未積極參與推動文藝，但相對來說也不干預；(四)相對於過去臺灣和大陸的文學發展，香港缺乏政府方面集中的資助和推動、缺乏明確的對外文化交流，造成香港文學的弱勢處境，但相對於其他兩地，卻也有更多的表達自由、包容量度。不過香港文學也因此最吃虧地被人忽視漠視。

一九八九年以後，文學陷入最低潮，詩刊《九分一》、《秋螢》、文刊《博益月刊》、綜合性兼有文化評論的《星期日雜誌》相繼停刊、過去偶然出版文藝書的出版社如華漢、香江、文學研究社陷入半停頓狀態，突破和三聯、博益等也越來越少出文藝書，整個出版界更不健康地完全轉向商業和實用的書籍。

在這樣的低潮之中，香港的夕陽政府反而開始做多年來該做而未做的事：包括檢討文藝政策，並且籌備成立臨時藝術局，宣稱要把多年來受漠視的文學和視覺藝術納入推動和資助的範圍。在這樣的情況下，產生了以下的幾種反應：(一)是一種政治上非常現實的態度：覺得何必現在費心做甚麼，不如全力跟九七後的政治權力掛鈎，才是掌握權力的方法，做的事才有意義；(二)另一種犬儒而又現實的方法是：不管誰在做甚麼，趁這亂世盡量為自己或自己的團體搶錢才最實惠；(三)除了上述兩種態度，文化界裏面我們也有人覺得：香港文化的特色和需要，還是得由我們自己來提出，將來的轉變並不明朗，但目前能做多少就做多少吧。

我自己是一個文字工作的個體戶，答應參與為期數月的臨藝局籌備小組，就是基於上述最後一種心理，希望可以提出文學方面的需要，同時設法想出一些可以改變現況的做法。我覺得最迫切需要做的包括四個方面：(一)香港文學資料的整理；(二)創作和出版的資助與推動；(三)在教育方面着手提高閱讀和寫作水平；(四)促進在社會上推動文學，與外界進行文化交流。我很希望臨藝局以後可以繼續推動這四方面，我亦很明白在香港的處境，要做到這些事不能光靠臨藝局，需要有關的市政局、區域市政局、教育署課程部、圖書館以及所有有心人的合作。

(一) 文學資料方面，文學界的人，尤其資深的老作家，一向提出最迫切需要進行的三方面：

(甲)香港現代文學資料館

(乙)香港文學大系

(丙)香港文學史

在實踐方面應該怎樣才能成事呢？個別作家覺得：香港現代文學資料館應有本身的館址，兼能負起研究、整理及學術交流的工作，要像目前香港電影資料 館那樣。館址如何設立呢？這就需要市政局方面的幫助。是否應在將來中央圖書館的圖則中確立一明確的香港現代文學資料館？目前能否找到一個集中的地方開始進行刻不容緩的搶救散佚資料的工作？

編輯香港文學大系與香港文學史的工作更要從現在就開始籌備。正因為這不是一二人的工作，更需要劃分階段，委託不同的研究中心、組織、個人去進行不同的資料搜集、研究、整理、編寫的工作。

(二) 文學創作和出版方面，可以參考外國藝術局的模式，因應香港社會的需要，作出彈性而包容的資助，鼓勵多元的創作風氣。還有作家提出文學書除了難出版、也難發行，那麼是否可以參考外國的一些模式，如資助不一定以金錢的方式，可以是購買一千本書送往中學圖書館，既可對越來越少的出版嚴肅文學書的出版社是一種幫助，也可以與教育和圖書館方面的推動互相連結。

臺灣還有對資助文壇新人第一本書的計畫等，可作參考。至於評定標準，除了需有公信力及包容性、有輪換制的評審團外，多鼓勵書評、文學評論的寫作和出版都非常需要。同時要考慮的是如何在媒介及社團中開拓給新人及年輕作者學習及練習寫作的空間。

(三) 在香港推動文學非常需要教育方面的配合。要籌備、研討及推動教材本地化的問題，需要教署、寫作界、中學老師和學生緊密合作，學校圖書館購買課外讀物、老師要學生寫作讀書報告，長遠來說都跟文學的推動有關。教署和學校方面，希望寫作界的朋友如何參與舉辦活動提高學生的閱讀和寫作水平？一月廿二日的視覺論壇上，不少美術老師就提了意見，很希望這周末能有關心文學的中學老師就這問題多提意見。

(四) 在推動文學及文化交流方面，更需要與目前有關的藝術節、貿易發展局每年贊助的書展協商（有可能辦香港文學節嗎？）向外交流文學，要重視已有的（如〈譯叢〉的英譯），亦要建立發展交流的文化研究中心。一九九四年一月廿九日藝術發展局工作小組舉辦文學論壇，除了請來寫作界朋友，也請來了市政局、區域市政局及教署的代表，希望關心文學的朋友一起來跟他們商量可以怎樣推動香港文學。

原刊《香港經濟日報》一九九四年一月二十七日

有關悲觀與樂觀・希望與現實
文學與文化等等的對話

一九九四年一月廿九日早上的文學論壇，一方面請來了文學創作和研究的工作者，一方面請來教署、市政局及區域市政局的代表，就如何在香港推動文學的問題交換意見。彼此因崗位不同，自然有不同的想法，但這樣的對話可算是首次，能一起來關心怎樣推動香港文學，也算是難得了。

黃碧雲的講詞表面上最悲觀，她提到凡沒有經濟利益的事物，在香港都不能存在。"在二十世紀的香港，還有要跳舞跑馬，不要人權民主的論調，便知香港的公民是怎樣的水平，造成這種經濟上靈活進步，文化科學素養愚昧落後的成因是結構性的……"畸型的以經濟為主導發展的結果，創造了經濟的奇迹，卻付出代價，人失去了人全面的能力與價值，如欣賞藝術的能力。她對發展下去的形勢不看好，對將來特區的公民教育亦擔心，所以她認為即使設圖書館、設立寫作基金、支持作者，恐怕亦於事無補。

但這種悲觀，其實亦同時為在香港呼籲推動文學提供了一個比較深沉的理由。大家希望保存及整理散佚不全的香港文學資料，在教育方面着手提高閱讀和寫作水平、推動創作和出版，在社會上推廣文學與對外交流，並不是不見危機而談純文學，而正是體會到眼前的危機，又不肯定於未來才覺需要做。正是體會到社會中沒有嚴肅文學，意味着某種價值的死亡，正是擔心這樣的情況已差不多來到眼前，才具體提議，希望能在種種限制中留有餘地，稍抗偏側。

當然，沒有了對背後那些問題的體會，推動文學也可以變成例行公事、粉飾太平的。做這些事也可以是公文數據，也可以是假公濟私。但一個社會逐漸成熟，也希望能慢慢培養出一些共識，一些同在社羣裏在不同崗位互相支持與對話的方法來。

當日來的聽眾不算多，但都是比較"成熟"的聽眾，如天地的顏純鈎和三聯的梅子先生提到書評須要鼓勵，就顯然是長期在香港文學界體會過其中甘苦的由衷之言。而當日論壇的一個好處，是既有文學工作者發言，也有市政局從事文學部分工作的代表陳若瑟先生回應。如大家說到文學評論，陳先生告訴我們說，市政局會舉辦中文劇評比賽，我們一直呼籲香港現代文學資料館的設立，希望編輯香港文學大系等。經過這次論壇，也很高興知道——將來銅鑼灣設立的中央圖書館會有本地作家特藏，而且市政局會樂於負起出版香港文學大系的工作。彼此的想法雖有參差，但似乎能開始對話，也有相近的目標，那麼或許可以展開工作了。

但在實際做事的時候，大家或許還難免要對其中的參差想清楚一點。劇評比賽如果只是以戲劇匯演的三個優勝演出為對象，那麼就恐怕難以負起大家希望做到的推廣書評和文學推動的重任。梅子提到書評雜誌的需要，臺灣有《書評書目》和《文訊》，香港過去有杜漸編的《讀者良友》和馮偉才編的《讀書人》，都對鼓勵讀書風氣、提高閱讀水平有貢獻。雜誌往往因經濟問題停刊，倒不會有作者只喜聽讚美不喜聽批評而惹來是非。書評的一個責任，不正是在矯正社會裏這種不成熟的對批評的態度嗎？

劉以鬯諸位語重心長，提到香港文學資料館希望能像北京現代文學資料館，有本身的館址和運作。這或許可以容納在將來的中央圖書館內，但恐怕未必可以以"特藏"的方式處理，這牽涉到香港文學資料本身的龐雜，散佚日多、需要專門處理的特性，恐怕要像電影資料館那樣專人整理，收集與研討並重。至於大家為甚麼希望現在就能有地方開始收集安置？那是因為資料流失太厲害的緣故。同樣的情況是，整理編輯香港文學大系的工作非常繁重，的確需要盡快開始，但由於這工作的特殊

性質，也不能掉以輕心，要嚴謹從事。看來大家的對話還得繼續下去。

我提到教育的問題，是由於感覺學生中英文學的修養愈加分歧，不知有甚麼方法大家在這些問題上來提供一些解答。我覺得中學英文文學方面，用電影等教材的確是更靈活、更生活化了。我也不是完全反對用通俗小說來幫助學生閱讀英語的方法，只是由於我自己的閱讀經驗，發覺當代英文文學也包括不少非英國作家，如雷斯迪、石黑一雄（Kazno Ishiguro）、毛翔青（Timothy Mo）、西印度羣島的華葛特（Derek Walcott），奈及利亞的渥里·索因卡（Wole Soyinka）及欽努亞·阿契比（Chinua Achebe）等，他們不僅豐富了英語文學，也可能更好地描繪了兩種或多元文化的問題，牽涉到雙語或雙重文化間的問題，會不會比通俗小說更能有啟發？尤其對香港學生，對由於不成功的雙語教育及缺乏對雙重文化矛盾的反省所帶來的種種問題。

原刊《信報》一九九四年一月三十一日

教育、出版、研究、推廣
——在香港推動文學遇到的困難

一九九四年十二月四日明報報導，“一九九四中學生好書龍虎榜”的結果公布，包括《侏羅紀公園》、《藍血人》、《窗外》、《包公案》、《七俠五義》、《寂寞難逃》、《麥嘜青春舞曲》、《阿濃小小説》、《阿 Sir Miss 趣卜 book》及《吶喊》，其中有好書，但更多是流行作品，連頒獎嘉賓也驚訝電視對學生閱讀的影響。

這些書是從主辦單位提供的一百本書中選出來的。之前藝展局的一個討論會上已有人指出這種書單和選書方法的問題。

那是在十月十一日，藝術發展局的文學委員會邀約教育界人士見面，討論中學生閱讀風氣。出席的有教協和教署從事圖書館工作的代表，也有熱心的學校圖書館主任、中文科老師、校長、傳媒和出版方面的朋友。

目前在香港有不少人在推動讀書風氣，如“好書龍虎榜”和各種閱讀比賽、閱讀營、好書書榜等。大家擔心的是在活動之後如何令閱讀持續和深化，另外擔心的是書單是否公平而全面地選出來？各種書單提供給學生以後，怎樣可以幫助他們理解及欣賞甚麼是好書，而不光是接受了由這方面或那方面選出的書單就算？大家覺得目前最缺乏也最需要的是更多好的導讀、書介和書評，去幫助學生從根本做起，培養欣賞和判別能力、擴濶眼界。

中文老師談到工作擔子過重、課本選材遠離學生經驗、語文和文學教學分家，以及目前考試取向的問題，這些恐怕都不

是一下子可以解決的。但也有不少學校的圖書館主任和中文老師在實際限制下，誘發學生的文學興趣，引導他們去欣賞不同類型的作品。

一、如何從瓊瑤走出來？

對文學的冷漠，也會引向對某些價值觀念的麻木。口味的偏嗜，會導向對感情認識的偏狹。令我們吃一驚的是現在瓊瑤在學生之間又再流行，這完全是電視的影響。大家都認為傳媒尤其是電視對學生的閱讀口味有相當大的影響。教育電視表現未如理想。有心人不禁懷念港台電視部"小説家族"的第一輯，港台八七年的嘗試，對於推廣文學貢獻很大，至今仍有學校用作教材。大家都希望能再有類似水平的製作出現。

綜合當日所談，有不少建設性的建議：如舉辦為中學老師而設的現當代文學營、設中心集中文學資源供學校共用、出版更多書訊、書評和導讀的刊物、編印適合中學生欣賞的香港文學作品、組織聯校寫作活動、進一步促進文學和教育界的交流等。文學委員會很希望能促成上述工作，已經與有心的個人和組織進一步討論。十一月十二日亦曾在體藝中學舉行閱讀寫作講座，有些中學生也正在籌備組織中學生寫作聯會了。

二、教育、出版、研究、推廣

藝展局文學委員會的工作，除了教育方面，還集中在幫助出版、資料整理和研究、以及文學推廣與交流方面。這主要是過去籌備小組研究及針對香港目前情況整理出來的大方向。如在九四年一月舉辦的文學論壇上，就有不少意見提出香港數十年文學資料散失不全，對於認識過去做成很大的偏差。這之後

九四年四月市政局圖書館率先開始整理香港文學資料，推行駐館計畫、以及增加文學獎的文學評論項目，都是一個好的轉變。對於整理和研究資料、出版沒有其他資源幫助的有意義的出版物，以及全面令更多人受惠的文學推廣與交流，都是藝展局的文學藝術委員會目前參與及資助的項目。

藝術發展局在四月中正式成立，文學藝術委員會設於其下，成員包括過去半年籌備工作小組中文學與視覺藝術委員會的部分成員，也包括新加入的成員。四月至六月的工作是商議準則和方向，包括修訂申請贊助的表格(在具體修訂演藝發展局原有表格的過程中，自然比較落實地討論了文學與演藝界不同的要求以及不同的評核方法)，約見文學界資深人士討論出版和教育方面可行的計畫，以及議決邀請對文學及教育有不同經驗的專業人士出任顧問和增補委員。

藝術發展局在六月中宣布各小組計畫及派發表格。六月間嘗試廣泛把有關資料寄給文學界，包括過去曾從事文學出版的刊物及出版社、曾從事文學創作及研究的組織、曾參與藝術局主辦文學論壇的文學團體，以及曾與藝術局連繫的組織與個人。其間也回答了不少詢問。連繫的工作還會繼續擴展。

申請的範圍準則過程

接受資助申請的範圍，包括出版、教育與推廣、文學資料的整理與研究幾方面，評核申請計畫有沒有準則呢？基本的準則是有的——例如希望申請的計畫是有助於提高香港閱讀與寫作水平、推動香港文學，要是非牟利計畫，原則上不重複資源(如刊物已有其他資助就不重複了)，希望不僅是某團體的活動而是能令更多人得益。這些都寫在表格的附件中，或曾公開解釋過。小組遵從的原則是文學的多元性和言論自由，不偏向以某種文學風格和流派作為唯一準則，評核是由委員會來自不同背景的十多人討論出一個大家可以接受的結果。過去演藝以演

出為主，我們則就文學的積弱提出重視教育及整理歷史資料作為補充。

目前文學委員會的成員，包括何慶基先生、靳埭強先生、李默小姐、榮念曾先生和我，還有我們從八月開始邀請加入工作的增補委員盧瑋鑾女士、鄭樹森博士、張灼祥先生，顧問劉以鬯先生。委員會的成員還包括文康廣播司的代表譚志源先生（代陳佩珊小姐）、藝術局的總秘書何李惠馨小姐、文學委員會的秘書韋志菲小姐。顧問、增補委員和委員會其他成員一樣有投票權。參與工作的委員大家看法不一定一樣，文學口味也不必一樣，但正因為文藝標準不能死板規定，所以需要邀請更多對香港文學有認識有經驗的人，一起幫忙討論。彼此意見不一致沒有關係，也不一定就會製造混亂，個別的意見可以拿出來討論，是希望可以逐步建立一個比較合理的共識。

撥款資助之外

香港政府和社會過去對文學界沒有甚麼認識，也沒有甚麼支持。現在藝術局的文學委員會是新生事物，對於文學的資助也是多年來的第一次。如果社會上有誤解或有戒心，也是可以理解的。因為背景和想法不一，有些機構和刊物不需要和不願意申請也是很自然的事，絕對應該尊重他們的做法。有不同的資源多元發展，不必集中一種模式，正可對日後的發展有利。何況香港文藝的積弱未必在金錢，缺乏一個健全的人文空間才是致命傷。出版社申請得到援助，還是要出版認真而無利可圖的書，未必人人願做。再想一本書從寫成到出版需要的時間，可想文學委員會的工作沒這麼快見到成效。從六月到十月撥款和諮詢的包括翻譯、出版、教育推廣的多個計畫，恐怕都要在九四年底到九五年中才見到成績。何況還有長期的策畫與討論的工作。

因為六月中才能開始接受申請，文學委員會不如演藝委員

會那樣已有許多過去累積的成績和看法，在開始斟酌撥款時會比較謹慎。但也沒有因此而耽擱申請。一般的做法是每月開會一次。計畫遞交以後，先由秘書處核對具體細節，再交由月會討論。八月藝展局的大會休會，又由原來文康廣播司的秘書處把工作交接到藝展局的秘書處。秘書處目前人手不足，不過交接後還是處理了不少工作，分工比較清楚，而且在八月的文學委員會上通過了簡化程序，所有申請在開會翌日可向秘書處查詢結果，會議記錄在主席核對後即可發出覆函。當然比較複雜的計畫還得來回討論，不過不是為了留難，是想如何可以做得更好罷了。

文學委員會近月的工作

過去幾個月文學委員會議決的項目如下：

六月收到香港青年寫作協會的兩項申請，其中整理資料及書評研討的計畫及資金相當龐大，小組決定撥出小量金額作為研究費，希望他們寫出詳盡的計畫書來；另一項寫作園地《滄浪》的出版計畫值得鼓勵，但編輯名單及財政細節不詳，決定七月約見討論。

七月約見《滄浪》兩位代表。並其後在會上通過撥款資助兩期刊物，兩期後再檢討。

八月通過資助中大翻譯中心譯叢出版劉以鬯小説集《蟑螂》的英譯，討論牛津大學出版社的申請。

九月通過資助牛津大學出版社的四本文化評論及文學創作、素葉出版社的八本文學創作。與天地出版社的代表討論文學獎的申請。

十月基本上通過資助天地明年舉辦的長篇小説獎、獲益出版社與研究及資料整理有關的文學書四本、以及越界文化機構所出版的文藝評論雜誌兩期，但資助金額仍待商確。另外還討論了一本書評雜誌《讀書人》及一份文學雜誌的申請，但資料不

足，與申請機構繼續連絡。十月文學小組與教育界見面討論中學生閱讀與寫作目前面對的問題。其後繼續與出版社討論閱讀方法與推廣計畫。

十一月和十二月除了繼續審批上述的計畫，考慮其他新出版社的出版外，還議定了公開徵求下列的申請：

(一)每年性的創作及研究資助，名額兩位，可在十二月或六月底前申請。

(二)公開委託《香港文學手册》及《香港文學書目》的資料整理及編輯。

此外是特別歡迎有關不同時期香港文學史科的整理。

目前出版的資助方法，有時是資助印刷及製作差額費用，有時是以購書方法資助郵費寄贈學校以達到推廣目的。不同的刊物和出版各有不同的需要，但文學小組也得在討論中建立一些準則作為日後的參照。我們都希望申請的計畫能有助於在香港推動文學，並且不重複已有的資源。我們尤其希望見到能令更多人得益的有關書評、推廣讀書風氣、文化評論及香港文學資料整理的申請。文學委員會的工作不光是撥款，同時進行的是主動的聯絡，討論，以及作長遠的的計畫。

《滄浪》的餘波

《滄浪》的申請，由於申請者七月間在會見後立即寫成幾篇文章在日報上發表，引起了一些風波，後來的報道，似乎指向會面時某些成員的提問對文學缺乏理解。如果真有這樣的問題，委員會本身當然應該檢討，希望增補委員有助於補充不足。但我也看到片面抒發主觀情緒感受的危險性。傳媒也應有責任核對及理解整件事的面貌。我出外回到香港看到七月的會議紀錄，才發覺原來根本《滄浪》的申請是已獲得撥款支持的。六月時遞交的計畫亦已初步撥款以作研究的鼓勵。這兩件事卻沒報道，傳媒予人的印象是文學委員會對《滄浪》的申請是負面

的，是拒絕了，實情卻是七月已批了。隨即他報的素黑等繼續不斷無限上綱，以訛傳訛，把誤傳的個別事件發揮為指對年輕作家的不予支持，加上主觀的惡意猜想當成事實。已支持出版的書籍中有不少是出第一本書的年輕作者，只要核對就知道這種說法沒有根據了。問題是目前這種種暴力的言辭令人吃驚。

為甚麼報刊可以容許這樣不負責任的批評？刊登素黑一文的電影刊物，如果稍為認真一點查詢核對資料，就知道她在造謠。對文學資料館的認識如此膚淺，作出無根據的誣捏背後的目的又是甚麼？近年來文化界有些表現是越來越偏頗了，傳媒也越來越嘩眾取寵、不願實事求是。在種種張牙舞爪的姿勢面前，令人不禁為文化界素質的低落感到無言的悲哀。是否只要採取了一個勇猛批評的姿勢，就可以免於自我的反省與批評？要說誠意、要說提高、要說放下權力，恐怕還得每個人由自己做起。

一九九四年八月底至十月

一九九四年十二月補充

按：

本文原為更正《信報》八月底對文學委員會的一些錯誤報導以及《電影雙周刊》一九九四年九月廿二日上素黑的歪曲事實而寫，交《信報》文化版發表，至本書十二月初校時仍未刊出。後終改寫發表於停刊前的《華僑日報》一九九四年十二月十八日書坊版。

後 記

我於一九七五年十月在中大校外課程部開辦"香港文學三十年"的課程。那時我正在寫創作，也在報章的專欄談文說藝。至於為甚麼想開這樣一個課程呢？那是因為：作為一個在香港寫作的人，特別感到各方面對香港文學的忽視與輕視；我在學習寫作的過程中，也自己一步步發現不少香港當時和過去的書刊，雖還說不上豐盛，但也絕不如人們公認的貧瘠，而且不管多麼簡樸的嘗試，在這塊土壤上出來，就總像於我有親，令我忍不住想整理複印，與後來者一同研賞。

站在香港的七〇年代來看，六〇年代的作者已經變得陌生，遑論五〇年代、遑論戰前的先行者了。我也只能如撿破爛的，就個人東翻西尋找來的五〇年代以來的文藝報刊，選擇其中的文字共讀，從斷章裏猜想歷史。這課程辦了幾次，後來更逐步通過不同的例子，希望建立一些討論香港文學的角度與方法。

這些年下來，有些收藏的雜誌借出以後已經輾轉散失，我自己當年備課的筆記，也不知放到哪裏去了。後來有人問起為甚麼當時不拿來出版，我想是因為即使在七〇年代，在香港出版文學書籍，尤其是談香港文學的書籍，還不是那麼容易的事。另外當然是自己覺得備課的筆記，觀點怕還不成熟，根本也沒想到要出版。近年有時碰見國內來香港做研究的學者，常常劈頭就問香港作者為甚麼不寫香港文學史？我想是香港作者沒有專業寫作的條件，忙於應付生活和工作之餘，不容易專職去研究和撰寫文學史；另外一方面則是觀念的不同，我認識的香港評論人多半會想從資料整理做起、從個別作者、刊物、主題和時期的評論做起，唯恐以偏概全、以觀念代替事實，寧願比較緩慢地由小處做起。

我自己是搞創作的人，並不是研究香港文學的專家。只不過從創作開始，總覺得在香港創作，無法不受制於環境，於是也不得不同時做許多事想去改變環境的限制，讓創作生存。於

是我們不得不扮演許多角色：如撰寫書評作為辯解、譯介新書以對抗舊觀念、編輯刊物來包容被拒斥的作品、甚至當教師去教文學，參與繁瑣的推動文學的工作。其實在我們之前已經有前輩在做了，日後恐怕還需要更多年輕的作者輪流去做，只有互相扶持，我們才可以有更寬敞更包容的文化空間，讓文學得以生存。

過去幾十年香港文學的生存狀況並不理想，有些階段，連基本的發表和出版也成問題，更不用説書評和讀書的風氣了。基層的教育把語文和文學分家，令新一代讀者對於語文實用以外的豐富層次無法掌握，以謀利為主的商業出版社佔據了主要的市場和宣傳，傳媒又缺乏反省，所以有時本來可以有意思的活動也會變質，比方書展變成一窩蜂搶購漫畫的市場，推廣讀書的活動也很容易變成為幾家商業出版社促銷的手段了。

社會風氣有偏側，文化空間充滿種種問題，結果寫作人未能享有寫作行業的基本權利：即寫作可以發表結集，有書評和討論等。這是最起碼的要求哩！大家都希望改變這種不健康的狀況，但個人能力有限，還需要更多人合作才可以。香港文學一向沒有受到政府或其他機構的干預，但也從來沒得到甚麼幫助。在外國來説，藝術家參與去改變文化政策，甚至參與藝術局的工作，以促進一個社會裏對文學更有效的扶助與推廣，只要不淪為政治的控制與權力的播弄，本身未嘗不是可行的事。九三、四年藝術局成立，文學委員會舉辦論壇、議定方向去推動文學，呼籲在整理資料、幫助出版、推廣和教育方面做工夫。市政局隨即邀請劉以鬯先生為駐館作家去協助整理香港文學資料，這種種都是突破。但即使如此，香港文學面對問題仍多，如教育、推廣各方面阻力重重，有許多根深蒂固的舊觀念，有許多有意無意形成的誤解，需要長遠的討論和溝通，實在需要更多人彼此合作。

我有許多創作的朋友，不屑於寫作書評或參與文學活動；我有許多學院裏的朋友，不屑提及香港的東西。我有時也可以明白他們的執着，但面對香港的劣勢，我往往也不得不破戒了。我自己在香港長大，對香港的文藝創作，不管是前輩或新

人的作品，都有一份感情。除了創作以外，我自己研究的方向，本來是中西詩的比較、現代主義的問題，結果在八三年回港時也嘗試用比較文學的方法去討論〈香港小說與西方現代文學的關係〉。幾年下來，在教學與創作之餘，也零零星星在朋友催促之下，因應刊物或文學活動的機緣，寫下一些有關香港文學的文字，有些是會議上宣讀的論文，有些是創作或選集的序跋，有些是文獎的評語，從澄清一些誤解和勾沉某些資料開始，也希望能由點到線，由線到面，理出幾分香港文學被人忽略的面目吧。最近香港文學有了一點經濟的資助，但也同時令人自覺某些積習與空白，不是經濟的資助、不是一時的工作可以改變與填補的。目前愈來愈令人擔心的是，如果人的素質低落、心態暴戾、眼界淺狹，大家不能互相支持打開一個空間，而傳媒本身又輕浮煽情而不能扮演監察角色，那就仍然沒有甚麼希望。一個社會逐漸沒有了文學，人們不再願意閱讀深思，也等於接受了某些價值的死亡。我們都不希望去到那麼一天。既然現在仍有人關心，還偶然有人來問起香港文學的問題，我也樂見青文書店願意把這些文字結集成書，希望能與關心香港文學的朋友彼此交換意見吧。

一九九四年十二月

人的作品，總有一份感情。除了創作以外，我自己研究的方向，本來是中西詩的比較，現代主義的問題，結果在八三年回港時也曾試用比較文學的方法去討論〈香港小說與西方現代文學的關係〉。幾年下來，在教學與創作之餘，也零零星星在朋友催促之下，因應刊物或文學活動的機緣，寫下一些有關香港文學的文字，有些是會議上宣讀的論文，有些是創作或選集的序跋，有些是文學的評論，從開首一些整理和勾沉某些資料開始，慢慢整理出點頭緒，由點到面，發現部分香港文學被人忽略的現狀。最近香港文學有了一點積極的發展，但也同時令人看到荒涼與空白，不是短期的實績，不是一時的工作可以迅速填補的。目前更令人擔心的是，如果人的素質低落，心態暴戾，節奏急速，大家不能在日常生活打開一個空間，而傳媒本身又經常煽情而不能扮演監察角色，那就仍然沒有甚麼希望。一個社會若沒有了文學，人們不再能閱讀深思，也等於接受了某些價值的死亡。我們都不希望去到那麼一天。雖然現在仍有人關心，偶然有人來問起香港文學的問題，我也就見有空整理把這些文字整理出來，希望能與關心香港文學的朋友彼此交換意見吧。

一九九四年十二月

文化視野叢書

1.香港文化空間與文學
（文化評論）
也斯

2.另起爐灶（散文及評論）

游靜

3.我們如此很好（遊記）

黃碧雲

4.狂城亂馬（小說）

心猿



ISBN 962-7258-51-2
9 789627 258513

青文書屋 Youth Literary Book Store